Установа адукацыі “Беларускі дзяржаўны педагагічны універсітэт
імя Максіма Танка”

Г.Я.Адамовіч

Літаратурная класіка
ў параўнальным вывучэнні

Вучэбны дапаможнік

Рэкамендавана
Міністэрствам адукацыі Рэспублікі Беларусь

Мінск 2008

ЗМЕСТ

Уступ

"В современном обществе литература уже не занимает само собой разумеющегося места. Было время, когда значение литературы не ставилось под вопрос, но сегодня оно парадоксальным образом прямо пропорционально росту доступности книг. Очевидно, литература утратила некоторые функции, ранее свойственные ей в такой степени, что они и принимались собственно за литературу. Умерли определенные представления о литературе, но не сама литература»,– так пачынае сваё эсэ «Змена функцый літаратуры» адзін з вядомых даследчыкаў Вольфганг Ізер.

Пытанне пра месца і ролю літаратуры набывае асаблівую актуальнасць у пачатку XXI ст. у сувязі з карэннымі зменамі, якія адбываюцца ва ўсіх частках свету. Сёння гэтае пытанне набыло асаблівую вастрыню: функцыянаванне літаратуры ў тым звыклым выглядзе, у якім мы ўспрымаем літаратурны твор,– у выглядзе так ці інакш выдадзенай кнігі,– сёння выклікае спрэчкі само пытанне пра неабходнасць кнігі ў жыцці сучаснага чалавека.

Але паэт як быў, так і застаўся паэтам. Як ён успрымаў сябе ў часы "Фаўста" Гётэ, такім ён і ўспрымае сябе праз дзвесці год. Метафарычна гэта засведчыў на мяжы ХУІІІ – ХІХ стст. нямецкі паэт І.В.Гётэ ў адным з пралогаў да трагедыі "Фаўст":

Калі прырода круціць калаўрот
І раўнадушна нітку вечнасці прадзе,
Калі бязладны гурт жывых істот
Рознагалоса навакол гудзе,
Хто ж у хаосе, у стыхійным моры
Парадак стройны навядзе,
Каб загучалі ў маналітным хоры
Усе адзінкі сілаю з'яднанай?
Хто буру выявіць у страсці апантанай:
А зладнасць дум – у сполахах зары?
Хто кветкі пакладзе да ног каханай?
Хто за каханне згіне без пары?
Хто сімвалам геройскіх перамог
Зрабіў нязначных лаўраў вецце?
Хто аб'яднаць багоў Алімпа змог? –
Паэт – пясняр вялікіх спраў у свеце!

Ва ўрыўку ёміста і лаканічна замацавана думка пра тое, што з'явы, якія адбываюцца ў прыродзе і ў грамадстве, могуць быць адмысловым чынам асэнсаваны і перададзены ў форме мастацкіх вобразаў. І гэтыя вобразы, як і паэзію (ды і літаратуру ўвогуле), немагчыма параўнаць ні з чым іншым у жыццядзейнасці чалавека, паколькі мастацкая творчасць нясе прынцыпова новыя веды і адчуванні, надае дадатковы сэнс штодзённаму існаванню чалавека і асвятляе новым святлом усё яго жыццё.

Вучэбны дапаможнік "Літаратурная класіка ў параўнальным вывучэнні" прызначаны паказаць, што беларуская літаратура, якая разглядаецца як частка сусветнай, і сусветная літаратура, якая мае ў сваім складзе творы беларускіх аўтараў, – багацейшая скарбніца назапашанага чалавецтвам за тысячагоддзі свайго існавання, таго, што ўзгадоўвалася на культурнай глебе нашых продкаў на працягу шматвекавой гісторыі. І гэта скарбніца падобна Сезамавай пячоры, толькі захоўваюцца ў ёй не залатыя слíткі і не каштоўныя камяні, а духоўныя багацці, якія здольныя наталіць духоўную смагу чалавека, асвятліць цудадзейным святлом яго паўсядзённасць, уліць сілы ў яго душу (або як пісаў М.Багдановіч: "і сілы ты ўліла ў слабеючыя жылы"), падмацаваць веру ў прыгажосць, значнасць, сэнс уласнага існавання.

У навучальных установах Беларусі дапаможнік можа быць выкарыстаны ў адукацыйна-выхаваўчым працэсе, яго асноўныя задачы:

– напоўніць канкрэтным зместам канцэпцыю вывучэння беларускай літаратуры ў кантэксце сусветнай;
– акрэсліць параметры той ці іншай літаратурнай з’явы, даць канкрэтныя прыклады з беларускай і іншанацыянальных літаратур;
– выявіць узроўні ўзаемадзеяння беларускай літаратуры з іншанацыянальнымі;
– знайсці прыклады падабенства паміж літаратурамі розных эпох і народаў, характарызаваць прычыны і ўмовы такіх сыходжанняў;
– замацаваць думку пра існаванне пэўных заканамернасцей у развіцці сусветнай літаратуры і літаратур асобных народаў;
– усвядоміць, наколькі багатай і разнастайнай з’яўляецца літаратурна-мастацкая спадчына чалавецтва і якія вялікія могуць быць страты, калі гэтая спадчына будзе незапатрабаванай;
– нельга не прызнаць таго факта, што наяўнасць літаратуры як асобнай часткі жыццядзейнасці чалавека здольна духоўна ўзбагаціць, надаць новы сэнс і ўпрыгожыць звыклую будзённасць чалавечага існавання;
– літаратурная спадчына ўсяго чалавецтва і асобнага народа мае незаменны выхаваўчы патэнцыял і для фарміравання патрыятычных пачуццяў, грамадзянскай пазіцыі асобы, і для набыцця ідэйна-маральных арыенціраў, і для эстэтычнага выхавання.

Таму звесткі, якія даюцца ў дапаможніку, могуць быць выкарыстаны пры вывучэнні гісторыі літаратуры (нацыянальнай і сусветнай), знаёмстве з тэорыяй і метадалогіяй літаратуры, асабліва ў пытаннях параўнальнага вывучэння літаратур, для атрымання навыкаў па літаратурнай крытыцы.

Тэкст дапаможніка шматузроўневы: асноўную частку складае тэкст, у якім аналізуюцца творы беларускай і іншанацыянальных літаратур у супастаўленні і проціпастаўленні; другі ўзровень складаюць тэарэтычныя паняцці, іх тлумачэнні і прыклады; трэці – графічныя ілюстрацыі, якія фармалізуюць прадмет выказвання, дазваляючы выявіць у ім наяўнасць пэўнага алгарытму, агульнае з немастацкімі вобразамі, што сведчыць пра існаванне пэўных заканамернасцей, якія ўласцівыя не толькі фізічным аб’ектам, але і мастацкаму тэксту як “другой рэчаіснасці”, і звязваюць іх паміж сабой.

У дапаможніку вызначэнне асноўных тэрмінаў і іх характарыстыка дзеля больш выразнай тэрміналагічнай акрэсленасці і сістэматызаванай тыпалогіі часткова бярэцца са спецыяльных даведачна-энцыклапедычных выданняў: “Краткая литературная энциклопедия” (у 9 тт., М., 1962-78; артыкулы В.Жырмунскага, Ю.Мана); “Лексикон загального та порівняльного літературознавства” (Чернівці, 2001; артыкулы А.Волкава, І.Зварыча, Б.Іванюка, М.Няфёдава, Ю.Папова); “Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі” (у 5 тт., 1984–87; артыкулы Л.Барага, К.Кабашнікава, В.А.Каваленкі, В.Рагойшы, Л.Салавей, А.Фядосіка).

Тэма 1. Сусветная літаратура – множнасць і адзінства нацыянальных літаратур

Існуе шмат вызначэнняў паняцця “сусветная літаратура”.

1. Сусветная літаратура з’яўляецца **“сумай”** (“суматыўнай множнасцю”) усіх літаратур народаў свету. Гэта значыць, тэарэтычна ў сусветную літаратуру ўваходзяць ***усе*** пісьменнікі ***ўсіх*** часоў ***усіх*** народаў, якія пісалі свае творы на

ўсіх мовах народаў свету. У свеце існуе 3,5 тысячы моў (па іншых падліках 2,5 / 4,5 / 6 тысяч), таму сусветная літаратура ўяўляе сабой сукупнасць ***усіх*** літаратур, створаных на гэтых мовах [умоўна можна пазначыць сімваламі: *A + B + C + D + E +... = 3500 (2,5 або 4, або 6,0* тыс.)].

Калі вылучаць асобна беларускую літаратуру, яе адносіны з сусветнай (ці іншанацыянальнай) літаратурай будуць мець разнастайныя формы і віды **міжлітаратурных сувязей і ўзаемадзеянняў**, што разглядаецца, па вызначэнні ўкраінскага даследчыка А.Волкава, як асаблівасць літаратурнага працэсу, яе сутнасць – у пастаяннай рэцэпцыі, узаемадзеянні і ўзаемаўзбагачэнні розных нацыянальных літаратур.

Пры параўнальным вывучэнні літаратур выкарыстоўваецца група тэрмінаў: літаратурныя сувязі / узаемадзеянні / уплывы. Ю.Ман, падагульняючы даследаванні вядомых кампаратывістаў (В.М.Жырмунскага, М.І.Конрада, І.Г.Неўпакоевай і інш.), дае наступную фармулёўку: "**літаратурныя сувязі і ўплывы** – адна з гал. заканамернасцей літ. працэсу, якая заключаецца ў пастаянным узаемадзеянні л-р, у засваенні (і пераадоленні) адной л-рай маст. вопыту другой". В.М.Жырмунскі, звяртаючыся да падабенства паміж літаратурнымі з'явамі, што разглядаюцца ў міжнародных адносінах і сувязях, вылучае **тыпалагічныя аналогіі** (узнікаюць дзякуючы падабенству грамадскага і літаратурнага развіцця народаў) і **літаратурныя сувязі і ўплывы** (заснаваны на культурных і літаратурных кантактах паміж імі). Гісторыка-тыпалагічныя аналогіі і сыходжанні даследчыкі адрозніваюць ад літаратурных сувязей (Ю.Ман, А.Волкаў і інш.).

Акрамя кантактных сувязей А.Волкаў вылучае наступныя **віды міжлітаратурных (кантактных) сувязей і ўзаемадзеянняў** (тут і надалей мы сістэматызуем вызначэнні даследчыкаў у выглядзе табліцы):

Кантактныя сувязі	сінхронныя	А.Міцкевіч і А.Пушкін
	напаўсінхронныя	усх. паэмы Дж.Байрана і паўдн.паэмы А.Пушкіна
	несінхронныя	зварот Л.Украінкі да антычных і біблейскіх крыніц
Віды ўзаема-дзеянняў	засваенне пэўнай з'явы ў арыгінале	міжнародныя "вандраванні" казак, прыслоўяў, песняў; характэрнае для Сярэднявечча пашырэнне ст.-слав. рукапісаў балг., серб., стараж.-рус. зводаў
	мастацкі пераклад	трансплантацыя тэксту ў іншы моўна-культ. асяродак
	перапрацоўка (перапеў, адаптацыя)	адзін з гал.відаў рэцэпцыі. Не мае агульнапрызнанага тлумачэння і дакладнага тэрміналагічнага вызначэння. У класіфікацыях міжліт. Узаемадзеянняў П. часам не адрозніваюць як асобны від
	запазычанні	від міжліт. (узаема)адносін – успрымання, выкарыстання асобных сюжэтна-вобразных ліній і тэматычных складнікаў
	наследаванні	адзін з відаў рэцэпцыі. Засваенне спосабаў маст. даследавання свету, літ.тэхнікі, асобных прыёмаў або цэлага жанрава-стылявога комплексу
	уплывы	у кампаратывістыцы 19–пач.20 ст. пазбаўлены дакладнай тэрміналагізацыі выраз для пазначэння розных відаў рэцэпцыі. Навук. карэктны і патрэбны гэты тэрмін для пазначэння аднаго з гал.відаў рэцэп-цыі – шырокага (пераважна свядомага) выкарыстання агульных творчых прынцыпаў пісьменніка ці літ. школы
	аўтарскае падкрэсліванне невідавочнага ўзаемадзеяння з іншай л-рай	падкрэслены аўтарскім указваннем, загалоўкамі (роднаснасцю з Шаўчэнскаўскім "Кабзаром" падкрэслены назвы зб.бел.паэтаў – "Смык беларускі", "Дудка беларуская" і "Беларуская скрыпачка" Ф.Багушэвіча, "Скрыпка беларуская" Цёткі, "Жалейка"

		і "Гусляр" Я.Купалы), падзагалоўкамі, прысвячэннямі, эпіграфамі і інш.

Параўнальнае вывучэнне літаратурнай класікі народаў свету з'яўляецца асноўным аб'ектам разгляду ў дапаможніку. Параўнанне (параўнальны метад як адзін з навуковых метадаў) дазваляе канкрэтызаваць віды і формы сувязей і ўзаемадзеянняў. Міжлітаратурныя сувязі і ўзаемадзеянні / літаратурныя сувязі і ўплывы, а таксама тыпалагічныя аналогіі з'яўляюцца аб'ектам параўнальнага літаратуразнаўства. Называючы **спосабы параўнальнага даследавання літаратур**, А.Волкаў дае ім адметныя вызначэнні. Згодна з традыцыяй, ён адрознівае гісторыка-генетычны, кантактны і тыпалагічны падыходы:

Гісторыка-генетычны метад (падыход)	Першае тлумачэнне феноменаў міжэтнічных падабенстваў было распачата ў параўнальна-гістарычным мовазнаўстве, што экстрапаліравана ў фальклярыстыку, дзе міфалагічная школа вылучыла першую разгорнутую кампаратывісцкую тэорыю→ Перанясенне гэтага погляду ў літ.-знаўства нарадзіла гіст.-генетычны метад (падыход)	→ Агульнасць і падабенства тлумачацца паходжаннем з прадаўняй моўнай, рэліг., культ., фалькл. Агульнасці, а адрозненні – пазнейшымі разыходжаннямі
Кантактны падыход	Другое тлумачэнне прапанавала ў 1870–90-х гг. міграцыйная школа на падставе зноў-такі фальклору, а таксама сяр.-вечнай пісьмовасці →	→ Агульнасць і падабенства вызначаюцца міжэтнічнымі "ўплывамі", г.зн. кантактамі і ўзаемадзеяннем
Тыпалагічны падыход	Трэцяе тлумачэнне, якое дадзена ў 1870–90-х гг. прадстаўнікамі антрапалагічнай школы ў этнаграфіі і фальклярыстыцы вызначаецца наступным сцверджаннем → Перанясенне гэтага пастулата ў літ.-знаўчую кампаратывістыку дала тыпалагічны падыход	→ Падабенства культурных з'яў у жыцці розных этнасаў – вынік самастойнага (ўзнікнення) паходжання на падобных стадыях грамадскага і культ. развіцця

Французскія даследчыкі П.Брунэль, К.Пішуа, А.-М.Русо ў кнізе "Што такое параўнальнае літаратуразнаўства?" (1983 г., бел. пераклад 1996 г.) вылучаюць наступныя **віды міжнародных літаратурных сувязей**, якія з'яўляюцца актуальнымі праблемамі кампаратывістыкі:

– моўнае пытанне;

– людзі і іх сведчанні (роля падарожнікаў і падарожжаў, краін і гарадоў, навучальных устаноў);

– літаратурныя крыніцы (друкаваная літаратура, пераклады і адаптацыі, азнаямленчыя творы);

– лёс твору і ягоны поспех: уплывы і вытокі;

– нацыянальныя вобразы і псіхалогія народаў;

У параўнальным аспекце ў названай кнізе даследуюцца гісторыя ідэй, рэфлексія над літаратурай, тэматыка і тэматалогія (вывучэнне літаратурных міфаў, матываў, тэм); паэтыка (літаратурная марфалогія, нязменныя структуры і асаблівыя варыянты).

Калі беларускую літаратуру разглядаць адасоблена ад іншанацыянальных літаратур у кантэксце сусветнай, можна акрэсліць наступныя ўзроўні сувязей, якія яна мае з іншымі літаратурамі:

А. Самы высокі і найбольш трывалы ўзровень развіцця сувязей існуе паміж беларускай літаратурай і літаратурамі, якія звязаны з ёй **у межах *агульнага або блізкага культурна-гістарычнага тыпу*** (апора на хрысціянства, на народныя

традыцыі, на блізкасць геаграфічнага становішча, гістарычны лёс): беларуска-рускія, беларуска-польскія, …-украінскія, …-балгарскія … літаратурныя стасункі.

Б. Другую групу ўзаемасувязей вылучаем на падставе **пашырэння ў нацыянальнай культуры *«залатога фонду» сусветнай класікі*:** пераважна італьянскай, англійскай, французскай, нямецкай літаратур. Аб'ектыўна ў нацыянальным літаратурным працэсе яны прадстаўлены ў значнай ступені, у той час як беларуская літаратура займае ў гэтых літаратурах непараўнана меншае месца. Менавіта з гэтымі літаратурамі звязваюцца паняцці Адраджэння і Асветніцтва, а таксама класіцызму ў Беларусі.

В. Трэцяя група вылучаецца на аснове сувязей паміж літаратурамі, што **маюць *блізкі свайму гісторыка-культурнаму лёсу ўзровень развіцця***, але не знаходзяцца сярод «вялікіх», «класічных» літаратур. Гэтыя стасункі маюць «адзінкавы» характар: пэўнай сістэмы ў перайманні здабыткаў іншанацыянальнай культуры тут не заўважаецца. Здаецца, гэта пераважна кантактныя прыклады ўзаемадачыненняў. Але больш глыбокае іх вывучэнне дазваляе сцвярджаць аб наяўнасці значных тыпалагічных сыходжанняў паміж гэтымі літаратурамі, што набліжае Беларусь да той ці іншай краіны свету.

Г. Чацвёртую групу прадстаўляюць **прыклады *аднабаковага перайманя*** класічнай літаратурнай спадчыны, якая створана *на «мёртвых» мовах*: санскрыце, старажытнагрэчаскай, латыні, правансальскай і інш. Класічная літаратура на «мёртвых мовах» пачынае актыўна ўваходзіць у беларускі кантэкст у сувязі з гуманістычнай, асветніцкай дзейнасцю творцаў культуры, якія адраджаюць традыцыі, вядомыя з глыбокай старажытнасці.

Д. Варта вылучыць літаратуры на нацыянальных мовах, якія ***не маюць ніякіх сувязей*** з беларускай літаратурай або яны не зафіксаваныя (напрыклад, з творамі на мове зулу). Іх можна пазначыць як «мінус-сувязі» (калі адштурхоўвацца ад тэрміна Ю.Лотмана «мінус-прыём»). У дадзеным выпадку «мінус-сувязі» сведчаць аб неабходнасці наладжваць двухбаковыя кантакты паміж творцамі, асэнсоўваць прычыны і наступствы іх адсутнасці.

Характар узаемадзеяння нацыянальных літаратур у межах сусветнай літаратуры можна вызначыць таксама праз **іерархію** мастацкіх твораў і пісьменнікаў. Паміж нацыянальнымі літаратурамі існуюць розныя **віды сувязей**. У дадзеным выпадку – **кантактныя**, якія сведчаць аб наяўнасці адна- / двух- / шматбаковых кантактаў паміж дзеячамі культуры, што знаходзіць сваё адлюстраванне ў *перакладной літаратуры*, *прысвячэннях, запазычаннях* з іншых літаратур і г.д.

2. Паняцце “сусветная літаратура” разглядаецца і як **цэласнасць, сістэма або адзінства** нацыянальных літаратур: умоўна можна пазначыць сімваламі: “A x B x C x D x E x **...** = Z”. Гэта значыць, у межах сусветнай літаратуры (“Z”, як прынцыпова іншага, новага стварэння ў адрозненне ад простай сукупнасці) прысутнічаюць з’явы, якія можна вылучыць толькі пры ўзаемадзеянні нацыянальных літаратур між сабой, ва ўмовах іх існавання ў межах агульнага цэлага пры параўнальным іх вывучэнні. Сістэме як адзінаму цэламу, згодна з канцэпцыяй сістэмнага падыходу як агульнанавуковай метадалагічнай парадыгмы, уласцівы прыкметы эмерджэнтнасці або цэласнасці. Апошнія выяўляюцца менавіта ў межах сістэмы, узбагачаючы кожны з яе элементаў адзнакамі, якіх гэтыя складнікі не мелі па-за яе межамі.

А. Сярод з’яў цэласнасці можна вылучыць ***вандроўныя (традыцыйныя, класічныя) сюжэты, скразныя матывы, вечныя вобразы (архетыпы),*** такія адзнакі сістэмнасці як ***метатэкст, звыштэкст, інтэртэкст*** і інш.

Б. Сведчаннем сістэмнага характару сусветнай літаратуры з’яўляюцца ***тыпалагічныя сыходжанні*** – падабенствы, якія выяўляюцца ў двух ці больш творах (сюжэтах, вобразах) і якія ўзніклі незалежна адзін ад аднаго (па прычыне агульнасці гістарычнага лёсу або падзей, наяўнасці агульначалавечых праблем, аднолькавых поглядаў на чалавека і свет і г.д.).

В. Адзнакай цэласнасці сусветнай літаратуры служыць і наяўнасць ***літаратурнай класікі.*** Гэты тэрмін абазначае найвышэйшы ўзровень развіцця славеснасці, што мае агульначалавечае, “вечнае” значэнне. Тэрмін “класіка” ўвёў ва ўжытак англа-амерыканскі пісьменнік Т.С.Эліят, звяртаючыся да Таварыства Вергілія, створанага пры Лонданскім універсітэце ў 1944 г. Вылучым некалькі актуальных напрамкаў вывучэння літаратурнай класікі:

1) літаратурная класіка як парадыгма-ўзор, крытэрый дасканаласці, мастацкасці для далейшага развіцця літаратуры;
2) класіка як правакацыя для актывізацыі пошукаў у кірунках “традыцыйнае – наватарскае”;
3) “новае жыццё” (па назве твора Дантэ) класікі ў іншанацыянальным гісторыка-культурным кантэксце, у прасторы другой культурнай сітуацыі;
4) класіка ў постмадэрнісцкім дыскурсе, дзе “усё ўжо сказана, і няма нічога новага”.

Класіка разглядаецца ў дапаможніку як своеасаблівы вектар у дачыненні да лінейнага, храналагічнага развіцця літаратуры, паколькі класічны твор, застаючыся стварэннем свайго часу, выходзіць адначасова за яго межы і ўдзельнічае ў літаратурным працэсе іншых стагоддзяў. У адносінах да ўласна нацыянальнай літаратуры, такі твор таксама набывае шматвектарнае вымярэнне, застаючыся ўзорам у нацыянальным літаратурным працэсе, разам з тым выходзячы за яго межы свайго часу і прасторы.

Тэма 2. Крыніцы сусветнай літаратуры. Міфалогія. Фальклор

Міфалогія – фальклор – літаратура прадстаўляюць формы (стадыі) грамадскай свядомасці, звязаныя між сабой генетычна. Літаратура вырастае як з міфа, так і з фальклора.

Міф (з грэч. паданне)	Паданні пра аб’екты жывой і нежывой прыроды, чалавека і грамадства, якія ўзнікалі ў свядомасці людзей у першабытным грамадстве і несвядома-мастацкім спосабам адлюстроўвалі іх уяўленні пра навакольны свет у выглядзе багоў, герояў, дэманічных істот (Л.М.Салавей) Утварэнні, у якіх у выглядзе канкрэтна-пачуццёвых персаніфікацый і адухоўленых істот паўстае абагульнена адлюстраваная першаснаю свядомасцю дзейнасць; пэўны комплекс уяўленняў, у тэрмінах і катэгорыях якога ўспрымаецца і апісваецца мадэль свету (І.Зварыч)	Траянскі цыкл міфаў, міфы пра цара Эдыпа
Фальклор (народная паэтычная творчасць)	Адзін з відаў мастацкай творчасці народа, што адлюстроўвае рэчаіснасць у вобразах, створаных паэтычным словам. Віды: каляндарна-абрадавая і сямейна-абрадавая паэзія, пазаабрадаваня (любоўныя, сямейныя, антыпрыгонніцкія, рэкруцкія і інш. песні) паэзія. Апавядальныя жанры – казка, паданні, легенды, загадкі, анекдоты, выслоўі, жарты і інш. (К.П.Кабашнікаў, А.С.Фядосік)	Казкі пра жывёл, чарадзейныя, сацыяльна-бытавыя казкі

Старажытныя грэкі (Фалес, Анаксімен, Геракліт і інш.) шукалі першапачатак свету і чалавека і сцвярджалі ў якасці асноўнай тую ці іншую прыродную стыхію: агонь, паветра, ваду. Такім першапачаткам хрысціяне назвалі Слова. У пэўным сэнсе ***слова*** стала крыніцай еўрапейскай цывілізацыі, калі "словам" назваць старажытную літаратуру, найперш літаратуру старажытных Грэцыі і Рыма. З антычнай літаратуры бярэ пачатак літаратура еўрапейскай цывілізацыі, якая ў сваю чаргу стала асновай цывілізацыі на амерыканскім кантыненце. Так антычная літаратура арганічна ўвайшла ў літаратуру сусветную як першапачатак-крыніца і ўзор прыгажосці і дасканаласці, стала яе класічным падмуркам.

На станаўленне і развіццё беларускай літаратуры зрабіла пэўны ўплыў як літаратура старажытных Грэцыі і Рыма, так і старажытная літаратура народаў Усходу, а таксама літаратура еўрапейскіх народаў у пазнейшыя часы. Пачатак беларускай літаратуры адносіцца да часоў Сярэднявечча, калі складваліся асноўныя культурныя зоны або рэгіёны: усходнееўрапейскі або візантыйскі, заходнееўрайскі, індыйскі, усходнеазіяцкі і блізкаўсходні. Знаходзячыся ў межах першага, нашы продкі пераймалі і культурныя каштоўнасці іншых рэгіёнаў. Таму вывучэнне беларускай літаратуры ў межах сусветнай набывае шматвектарны характар, дзе павінны быць улічаны ўсе складнікі ўзаемадзеянняў і ўплываў.

Крыніцаю старажытнагрэчаскай літаратуры як найбольш старажытнай на тэрыторыі Еўропы (яе першыя помнікі – паэмы Гамера – датуюцца IX–VIII ст. да н.э.), часткова старарымскай літаратуры (вядома з III ст.да н.э.) была вусная народная творчасць, найперш міфалогія. Міфалогія – сістэма паданняў, легенд, у якіх старажытныя людзі спасцігалі, разумелі, тлумачылі з'явы прыроднага свету і грамадскага жыцця.

1. Міфалогія выступае як ***сістэма ведаў*** першабытнага чалавека.

Міфы расказвалі пра паходжанне з'яў прыроды, родаў (этнасаў), сусвету, багоў (напр. міф пра паміраючага і ўваскрасаючага бога Азірыса – Адоніса – Дыёніса, затым у хрысціянскай міфалогіі пра Хрыста). Міфалогія падзяляецца на групы міфаў: касмаганічныя – пра ўзнікненне Сусвету, тэаганічныя – пра багоў; этыялагічныя – пра паходжанне аб'ектаў і з'яў прыроды, антропагенічныя – пра паходжанне чалавека, этнагенічныя – пра паходжанне роду або народа. Спачатку выявы багоў не былі іх партрэтамі, а сімваламі. Кожнаму з з багоў былі ўласцівыя свае прыкметы, у руках яны трымалі атрыбуты ўлады. З удасканальваннем мастацтваў грэкі надаюць багам чалавечае аблічча.

Першае пакаленне багоў: Уран і Гея. Ад іх нарадзіліся тытаны: Хронас (Час), Акіян (бацька рэчак), Атлас (увасабляе горы), Яфет (першапачынальнік чалавечага рода). Ад Хронаса (Сатурна) і Рэі нарадзіліся Зеўс (Юпітэр), Пасейдон (Нептун) і Аід (Плутон). Пасля перамогі тытанаў для чалавецтва наступілі стагоддзі спакою. Па паданнях грэкаў, гэтыя стагоддзі падзяляюцца на перыяды: 1) Залаты век (вечная вясна, малочныя рэчкі, сок дрэў як мёд, зямля нараджае плады і злакі, няма хвароб і старасці, у небыццё адыходзяць у сне), 2) Сярэбраны век (4 пары года, зямлю трэба апрацоўваць), 3) Медны век (людзі становяцца жорсткімі, ваююць паміж сабою, але няма злачынстваў), 4) Жалезны век (час агульнай сапсаванасці і грахоў), пра яго Авідзій пісаў: "Тогда пришлось поделить землю, которая до того времени была общим достоянием, как воздух и свет, и обозначить границы каждого участка. Люди стали рыться в недрах земли, ища в ней сокрытых сокровищ. Лишь только

былі добыты железо и золото, как тотчас же родилась Распря, и вскоре повсюду стало раздаваться бряцанье оружия».

У сувязі з развіццём цывілізацыі і культуры ўзнікаюць міфы пра Праметэя, са спробаю чалавека авалодаць прыродаю – міф пра Ікара і Дзедала, уступіць у барацьбу з ёю – міфы пра Геракла, Тэзея і інш. Вялікія гістарычныя падзеі выклікалі нараджэнне міфаў пра Траянскую вайну, паход арганаўтаў і інш. Міфы раскрываюць таксама і змены ў станаўленні грамадства: успаміны пра матрыярхат выявіліся ў міфах пра амазонак, пераход да патрыярхату знайшоў увасабленне ў міфах пра Арэста, станаўленне сям'і і барацьба з крэўнасваяцкімі сувязямі – у міфе пра Эдыпа. Класавая няроўнасць, расслаенне грамадства на класы выклікала і падзел багоў на галоўных і другарадных.

2. Міфалогія мае асаблівую мастацкую каштоўнасць як шматмерная, шматзначная ***мадэль свету і чалавека*** ў ім.

Міфалагічны вобраз – плён калектыўнай свядомасці, творчай працы многіх пакаленняў. Наяўнасць міфалагічных вобразаў у літаратурных творах розных эпох і народаў дазваляе выявіць ***алгарытм*** іх фарміравання, ***гісторыю*** развіцця ў калектыўнай свядомасці, а таксама акрэсліць спецыфіку іх ***інтэрпрэтацыі*** ў мастацкім творы (*гл. Тэму 4 § 1*).

3.У сваю чаргу міфалогія выступае як ***крыніца мастацкай творчасці*** не толькі ў старажытным свеце, але і ў іншыя эпохі і ў іншых народаў. Так, старанямецкі сюжэт пра Сігурда, выкладзены ў рукапісе "Старэйшай Эды", пераасэнсаваны ў нямецкім гераічным эпасе "Песня пра нібелунгаў", стаў асноваю тэтралогіі "Пярсцёнак нібелунгаў" нямецкага кампазітара XIX ст. Рыхарда Вагнера .

З пранікненнем у літаратуру фактаў міфалагічнага паходжання звязана пашырэнне літаратуразнаўчай тэрміналогіі:

Міфа-паэтычныя матывы	Зварот да матываў і вобразаў, запазычаных з міфалагічнай спадчыны (усходнеславянскай і антычнай), выкліканы істотнымі эстэт. запатрабаваннямі мастацкай творчасці. Літ. міфалагізацыя выступае ў якасці абагульняльнай метафары і сродку літ. паэтызацыі (В.А.Каваленка)	"Сон на кургане" Я.Купалы, міфалагічныя персанажы (вадзянікі, русалкі, змяіны цар) у паэзіі М.Багдановіча, "Сярэбраная табакерка" З.Бядулі
Міфема	Выкарыстанне ў творах імён, рэалій і фактаў міфалагічнага генезісу. Мэта – выклікаць пэўныя асацыяцыі-алюзіі (І.Зварыч)	у літаратуры класіцызму
Міфалагема	Выразная наяўнасць у літ.творы міфалагічнага агульнавядомага сюжэта, сюжэтнай схемы або матыву. Прысутнасць міфу ў творы, які структурыруе твор. Найбольш выразна перастварэннямі м. з'яўляюцца традыцыйныя сюжэты і вобразы (І.Зварыч)	падарожжы Адысея ў рамане "Уліс" Дж.Джойса, гісторыя Ісуса Хрыста ў "Майстры і Маргарыце" М.Булгакава, "І стаў той камень Хрыстом" М.Сільвы
Неаміфа-лагізм	Плынь у еўрапейскай культуры канца 19–20 ст.: выкарыстанне міфалаг.сюжэтаў і вобразаў, іх трансфармацыя, стварэнне "аўтарскіх" міфаў, жанраў ("раман-міф", "драма-міф"), развіццё магічнага рэалізму	"Уліс" Дж.Джойса, "Ёсіф і яго браты" Т.Мана, "Майстар і Маргарыта" М.Булгакава, "Кентаўр" Дж.Апдайка, "Касандра" К.Вольф

§ 1. Антычная міфалогія

У спадчыне старажытнагрэчаскай і старажытнай рымскай літаратур – творы, заснаваныя на міфалагічных сюжэтах і вобразах.

Гамер " Іліяда"

У аснову паэмы пакладзены гераічныя паданні, якія склаліся на мяжы I тыс. да н.э. У іх аднаўляюцца гістарычныя падзеі, што адбываліся пад час паходу грэкаў на Трою (або Іліён – горад у Малай Азіі, вядомы з канца IУ тыс. да н.э.). Прыблізна ў IX–УIII ст. да н.э. Гамер на матэрыяле вусных паданняў стварыў пісьмовы варыянт "Іліяды". Гэты варыянт быў замацаваны ў УI ст. да н.э. спецыяльнай камісіяй, якая адмежавала яго ад пашыраных вусных версій паэмы.

Траянскі цыкл міфаў. У ім адлюстраваны водгукі вайны паміж ахейскімі (грэчаскімі) плямёнамі і жыхарамі малаазійскага горада Троі (або Іліёна) прыблізна ў 1200 г. да н.э. Дзякуючы раскопкам нямецкага вучонага Шлімана ў 1870-х гг., а затым на в.Крыт, была пацверджана думка пра гістарычную аснову гэтых паданняў. У "Іліядзе" гісторыя мае міфалагічную інтэрпрэтацыю, а міф праступае праз аднаўленне гістарычных падзей (гл. *эпас*). За доўгія стагоддзі існавання ў вуснай форме аповяд пра ваенныя падзеі пад Трояй стаў набываць міфалагічную трактоўку, што стала асновай сюжэта. Згодна з міфам, Траянская вайна пачалася з выкрадання Парысам Алены Спартанскай.

Цар Пелей і марская багіня Фетыда (яны popстануць бацькамі грэчаскага героя Ахіла) наладзілі вяселле, на якое былі запрошаны богі. На вяселле не была запрошана Эрыда, багіня распры, спрэчкі (прыгадаем падобны сюжэт у казцы "Спячая прыгажуня" Ш.Перо, дзе на народзіны каралеўны былі запрошаны ўсе феі, акрамя адной). Сарваўшы ў садах Гесперыд залаты яблык (яблык – сімвалічны першапачатак раздору, разбурэння гармоніі таксама ў "Кнізе Быцця" – адной з кніг Бібліі), багіня падкінула яго на вясельны стол, папярэдне надпісаўшы: "найпрыгажэйшай". Тры багіні паспрачаліся за гэты яблык: Гера, жонка Зеўса і багіня шлюбу, Афіна, багіня мудрасці, і Афрадыта, багіня кахання. Спрэчку павінен быў вырашыць Парыс, сын траянскага цара Прыяма.

Задача, якую павінен вырашыць Парыс, – з найбольш складаных у філасофіі адносна вызначэння сутнасці чалавека. Гера паабяцала, калі Парыс вылучыць менавіта яе, узнагародзіць героя ўладаю над людзьмі (што можна патлумачыць як перавагу сацыяльнага пачатку). Афіна абяцае зрабіць Парыса самым дужым у свеце (г.зн. аддае перавагу фізічным, прыродным якасцям асобы). Афрадыта ў якасці найвышэйшай каштоўнасці прапаноўвае Парысу каханне самай прыгожай з жанчын (трэці пачатак, які філосафы вылучаюць у чалавеку, звязаны з яго псіхікай або светам пачуццяў).

Гэты старажытны міф асаблівым чынам ілюструе сучасны ўзровень ведаў пра чалавека. Так, філасофія, як і літаратура, на ўсім працягу свайго развіцця вырашае праблему, што такое чалавек. Прыярытэтны погляд на чалавека з вылучэннем яго сацыяльнага пачатку быў уласцівы літаратуры і мастацтву сацыялістычнага рэалізму. Прыроднае ў чалавеку – у цэнтры ўвагі пазітывістаў і пісьменнікаў-натуралістаў. Канцэпцыя чалавека як істоты біясацыяльнай набывае распаўсюджванне ў СССР, пачынаючы з 1960-х гг. Увага да псіхікі чалавека, яго ўнутранага, эмацыянальнага свету дазволіла аднавіць трохчасткавую пабудову асобы: чалавек – біяпсіхасацыяльны арганізм. Паглыблены псіхалагізм трывала ўвайшоў у літаратуру ў XIX ст., але менавіта літаратура XX ст. адкрыла яго самыя патаемныя глыбіні. Своеасаблівым чынам чалавек аказваецца "створаным па вобразу і падабенству" да Бога: у адзінстве і непадобнасці трох сваіх іпастасяў.

Парыс робіць "найсучасны" выбар: ён аддае яблык Афрадыце, сцвярджаючы ў якасці прыярытэтнага свет пачуццяў, эмоцый чалавека.

Прычынай Траянскай вайны, такім чынам, становіцца выкраданне Парысам прыгажэйшай з жанчын – Алены Спартанскай, жонкі цара Спарты Менелая. У

старажытныя часы прыгажосць жанчыны вызначалася яе прыпадабненнем да багінь. “Дивно подобна она на бессмертных богов своим видом” – сказана пра прыгажосць Алены Спартанскай. Другая гераіня антычнага эпасу – Пенелопа з “Адысеі” Гамера, таксама набывае вышэйшую прыгажосць – прыгажосць багоў (“…и ей, усыпленной, // Все, чем пленяются очи мужей, даровала богиня: // Образ ее просиял той красой несказанной, какою // В пламенно-быстрой и в сладостно-томной с Харитами пляске // Образ Киприды, венком благовонным венчанной, сияет…»).

Спартанскі цар разам са сваім братам Агамемнанам, паводле міфа, сабралі войска і асадзілі Трою, патрабуючы вяртання Алены. Каб вярнуць Алену яе мужу, пачынаецца Траянская вайна, і яна цягнецца 10 год. У “Іліядзе” апісваецца 51 дзень апошняга, дзесятага года вайны.

Траянскі цыкл міфаў з’яўляецца крыніцай многіх сюжэтаў і вобразаў перш за ўсё антычнай літаратуры. Сувязь паміж міфам і паэзіяй ляжыць у аснове народнай творчасці. Таму міфы і сталі глебай, з якой выраcталі і ў межах якой афармляліся першыя дайшоўшыя да нас ўзоры старажытнагрэчаскай літаратуры. На працягу стагоддзяў адносіны да міфалогіі, з якой браліся сюжэты і вобразы, а напачатку і ўвесь вобразны строй твора, былі неаднолькавыя. Адны са старажытных аўтараў з пашанай называюць багоў, падкрэсліваючы, што ўчынкамі людзей і іх лёсам кіруюць найперш богі (Гамер). Другія ў больш позні час дазваляюць іранічнае стаўленне да багоў (Арыстафан, часткова Вергілій).

“Іліяда” Гамера мае непасрэдны ўплыў на творчасць беларускіх пісьменнікаў. “Іліяда” Гамера названа М.Багдановічам “велізарнейшай”. Урыўкі з яе ў перакладзе Б.Тарашкевіча друкаваліся ў газеце “Беларускі звон” (1922 г.) і часопісе “Полымя рэвалюцыі” (1935 г.). “Мая Іліяда” – называе адзін са сваіх твораў У.Караткевіч.

Эсхіл “Прыкуты Праметэй”

Трагедыя зарадзілася ў межах старажытнагрэчаскай драмы. Назва “трагедыя” складаецца з двух слоў, якія адпаведна перакладаюцца як “казёл” і “песня”, або “песня казлоў”. Казлы, або с**а**тыры, паводле міфічных уяўленняў, суправаджалі бога пладаносных сіл зямлі Дыёніса. У вобразе гэтага бажаства спалучыліся ўяўленні пра смерць і адраджэнне прыроды, канец і пачатак, старое і новае.

Адна з найбольш вядомых трагедый старажытнага свету, што дайшла да нашых часоў, – “Прыкуты Праметэй” Эсхіла таксама аднаўляе гэты канфлікт. Але ў трагедыі Эсхіла – “бацькі трагедыі”, што жыў у V ст. да н.э.,– канфлікт паміж старым і новымі, паміж смерцю і жыццём разглядаецца на прыкладзе міфалагічных вобразаў. У грэчаскай міфалогіі Праметэй – стрыечны брат Зеўса. Яго вобраз быў выкарыстаны ў літаратуры яшчэ да Эсхіла. За сваю правіннасць (Праметэй выкраў агонь з неба) герой быў па загаду Зеўса прыкуты да скалы. Арол, які прылятаў сюды, расклёўваў яго пячонку, але штораз яна адрастала наноў. Вядома, што пра прашэсці стагоддзяў Геракл заб’е з лука арла і вызваліць Праметэя.

Праметэй асуджаны на пакаранне. У пачатку трагедыі Эсхіла слугі Зеўса, Улада і Сіла, прыводзяць Праметэя на “край зямлі, у Скіфіі далёкай і пустэльнай”, дзе бог кавальства Гефэст прыкоўвае героя да скалы. І так Праметэю наканавана: да прыкутага прылятае арол, каб паядаць яго печань, катуючы Праметэя, і прыходзяць розныя героі. Гермес, прыслужнік Зеўса, будзе пагражаць герою новымі пакутамі; акеаніды выказваюць герою сваё

спачуванне (ім Праметэй адкажа, за што ён прыкуты да скалы); Акіян, бог хітры, і як прыдворны, ён будзе заклікаць да кампрамісаў, угаворваць Праметэя схіліцца перад Зеўсам; прыйдзе і вар'ятка Іо, пакараная Гераю за каханне да Зеўса. Праметэй валодае тайнай, ад якой залежыць улада і жыццё Зеўса, але ён адмаўляецца адкрыць Зеўсу гэту тайну. У канцы твора "Праметэй правальваецца пад зямлю разам з кавалкам скалы, да якой ён быў прыкуты".

Згодна з Эсхілам, Праметэй – сын Геі-Зямлі, якая атаясамліваецца з Фемідай, багіняй правасуддзя. Барацьбітом супраць гвалту выступае і Праметэй, як той, хто зрабіў свой выбар, апіраючыся на свабодную волю. Ён выкраў у багоў агонь і аддаў яго людзям. Але ў Эсхіла Праметэй паказаны і як выратавальнік роду чалавечага – культурны герой, стваральнік многіх даброт, тым, хто навучыў людзей грамадскаму жыццю і розным навукам.Вобраз Праметэя акрэслены і як вобраз выратавальніка роду чалавечага, і як вобраз барацьбіта і пакутніка. Невыпадкова яго параўноўвалі з вобразам Ісуса Хрыста. Разам з тым, паводле рускага даследчыка А.Ф.Лосева, "у антычнасці існавала традыцыя асуджэння Праметэя, прычым яна належала рымскім аўтарам. Для Гарацыя дзёрзкі Праметэй здзейсніў "злы падман", прынёсшы агонь, што паспрыяла развіццю згубных вынікаў... Ствараючы чалавека, ён уклаў у яго "злосць" і "вар'яцтва" льва... П/раметэй/ паклапаціўся толькі пра яго цела, і адсюль усе беды чалавечага жыцця і варожасць сярод людзей".

У трагедыі Эсхіл звярнуўся да міфа, і менавіта яго аўтарскае прачытанне і разуменне вобраза галоўнага героя стала асноваю стварэння вечнага вобраза Праметэя ў сусветнай літаратуры. А трагедыю "Прыкуты Праметэй" Эсхіла называюць старажытнейшым узорам жанру: у творы дзейнічаюць прыродныя стыхіі і звышнатуральныя істоты, адсутнічаюць жа вобразы людзей або герояў у чалавечым абліччы.

Праметэй – першы з шэрагу т. зв. "вечных" (скразных, традыцыйных, класічных, сусветных) вобразаў сусветнай літаратуры. Вечныя вобразы – умоўная назва вобразаў, што ўвасабляюць агульначалавечыя, "вечныя" якасці. Узніклі ў канкрэтную гістарычную эпоху, але ў свядомасці наступных пакаленняў, у творчасці буйных творцаў пераўтварыліся ў многазначныя, шырокавядомыя сімвалы. Яны паходзяць з міфалогіі (Праметэй), легенд розных народаў (Дон Жуан, Фаўст), літаратурных крыніц, як вынік прынцыпова новай трактоўкі даўняга падання (Гамлет), або з'яўляюцца арыгінальным тварэннем пісьменніка (Дон Кіхот).

Праметэй-богаборца	Тытан Праметэй – абаронца чалавека ад самавольства багоў ва ўяўленні старажытных грэкаў – у трагедыі Эсхіла пададзены як смелы богаборца, гатовы панесці за свой учынак жахлівае пакаранне. У больш позніх творах бунтар-пакутнік Праметэй – сімвал сапраўднай чалавечнасці, падзвіжніцкага служэння вялікай мэце	Эсхіл, І.В.Гётэ, Дж.Байран, П.Б.Шэлі, М.Агароў, кампазітары Ф.Ліст, А.Скрабін, мастак Тыцыян
Праметэй-культурны герой	Культурны герой – вынаходнік цывілізаваных форм жыцця, стваральнік матэрыяльнага дабрабыту	Эсхіл, Гётэ
Праметэй-сімвал вызвалення	У 1920–30-я гг. богаборніцкія імкненні Праметэя адпавядалі рэвалюцыйнаму ўздыму і грамадскім настроям часу. П. выступаў як адцягнены сімвал вызвалення, не напоўнены рэальным зместам. Гэта вобраз чалавека з народа, які вызваліўся з пут . У бел. паэтаў 2-й пал. ХХ ст. – сімвал волі	Ц.Гартны Я.Купала М.Танк У.Караткевіч

Праметэй-архетып Цывілізацыі	Супастаўляецца з Арфеем – архетыпам Культуры	

З развіццём цывілізацыі антычная міфалогія набывае шматпланавы, шматвектарны характар. Апіраючыся на вызначэнні відаў міжлітаратурных сувязей і ўзаемадзеянняў, якія прапанаваны А.Волкавым, прывядзем прыклады пераходу міфаў (а таксама іншых мастацкіх вобразаў) у іншанацыянальнае асяроддзе:

Мастацкі пераклад	Перанясенне тэксту з адной мовы на інш., “адзін з найб.важных і найб.істотных спосабаў зносін паміж людзьмі” (Гётэ). Моўны кантакт паміж людзьмі розных нацыянальнасцей, паміж народамі і іх культурамі... з найважнейшых спосабаў такіх кантактаў.	М.Багдановіч «Грамада зо-рак “Карона” », “Ікар і Дзедал”: З Авідзія
Перапра-цоўка / перапеў / адаптацыя	І.Г.Неўпакоева, выдзяляючы пераклад, запазычанні, наследаванні, вобразную аналогію, стылізацыю, рэмінісцэнцыю, выкарыстанне іншанац.фальклору, не называе ў гэтым шэрагу перапрацоўку. Д.Дзюрышын сярод форм рэцэпцыі побач з алюзіяй, запазычаннямі, філіяцыяй, плагіятам, перакладам, называе адаптацыю (паняцце, блізкае, але не тоеснае П.). Разнавіднасці: анацыянальванне, асучасніванне, міжжанравая перапрацоўка і інш.	Легенды і міфы старажытнай Грэцыі. – Мн., 1996 /пераказ У.І.Анісковіча; анацыянальванне (“Тарас на Парнасе”), асучасніванне (“Старасвецкія міфы горада Б*” Л.Рублеўскай), міжжанравая перапрацоўка (верш “Алкестыда” Рыльке) Травестацыя (“Энеіда навыварат” В.Равінскага)
Запазы-чанне	Разнавіднасці З.: З.сюжэтаў / сюжэтных схем / сюжэтных матываў; жанравая перапрацоўка; выкарыстанне запазычаных вобразаў-персанажаў; запазычанне вобразаў-прадметаў, вобразаў-падрабязнасцяў і вобразаў-тропаў. Да З. адносяцца таксама алюзія, літаратурная цытата, вобразная аналогія, рэмінісцэнцыя	“Энеіда навыварат” В.Равінскага
Уплыў	Робіць усебаковы уплыў значна лягчэйшым моўная блізкасць. Уплыў можа адбывацца і на асобных структурных узроўнях – на сюжэтах ці вобразах-персанажах. У гэтым выпадку ў адрозненне ад запазычанняў сюжэты ці вобразы не пераносяцца нібы гатовымі, але становяцца ўзорам для стварэння падобных. Уплыў можа здзяйсняцца адначасова на шмат л-р, быць інтэрнацыянальным: дыяхронным – антычнай л-ры на л-ры еўрап.рэгіёну; або сінхронным: рус. рэалізму на сусвет. л-ру. Ад уплыву трэба адрозніваць эпігонства – нетворчае, несамастойнае наследванне	Уплыў можа быць не толькі на творчасць пэўнага пісьменніка, але і шырэй – на нац. літ. працэс: славяна-балгарскі ўплыў на пісьмен-насць Кіеўскай Русі, другі паўднёва-славянскі ўплыў на рус.л-ру 14–15 ст., польскі ўплыў на ўсх.славян ў л-ры 17 ст. Так, новая бел.паэзія развівалася пад уплывам творчасці Т.Шаўчэнкі (тэматыка, вобразы, матывы, назвы твораў, таксама зварот да фалькл.стылістыкі)
Наследа-ванне	Па ступені творчага асэнсавання і перастварэння першаасновы адрозніваюць: 1) вучнёўскае Н. – этап, які праходзяць ці не ўсе пісьменнікі-пачаткоўцы, уключна геніі; 2) Н.-мода; 3) Н.-засваенне; 4) Н.-стварэнне на аснове чужой мадэлі арыгін. маст. каштоўнас-цей. Разнавіднасці Н.: – засваенне вершаванай	М.Багдановіч “Ікар і Дзедал” З Авідзія, “Памятнік”: З Гарацыя, “Хто там едзе па Касову полю?”: Сербская, з цыкла “Эрас”

	тэхнікі (актава, тэрцына, санет, вянок санетаў, інш.), стылізацыя, містыфікацыя, пасціш, Н.-адмаўленні: бурлеск, травесція, пародыя.	
Аўтарскае падкрэслі-ванне	Аўтарскае падкрэсліванне невідавочнага ўзаемадзеяння з іншай літ-рай	Эпіграфы (з Верлена: "Музыка перш за ўсё" – да верша М.Багдановіча "Па-над белым пухам вішняў...") цытаты

Паэма **«Тарас на Парнасе»** К. Вераніцына з'яўляецца перапрацоўкай старажытнарымскай міфалогіі ў цэлым. У творы выяўляюцца розныя віды міжлітаратурных сувязей:

перапрацоўка (перапеў, адаптацыя)	анацыянальванне (дзеянне адбываеццана беларускіх землях, герой – беларускі мужык, іншыя героі – рускія пісьменнікі), асучасніванне (адпаведна з часам напісання паэмы), міжжанравая перапрацоўка (міф → паэма)
запазычанні	вобразы-персанажы: Юпіцер, Юнона, Венера, запазычанне вобразаў-прадметаў – Парнас, запазычанне вобразаў-падрабязнасцяў і вобразаў-тропаў.
наследаванні	травестацыя
уплывы	
аўтарскае падкрэсліванне	

Нацыянальны Алімп беларусаў – Парнас: яго «пакарыў» мужык-палясоўшчык Тарас. Вобразны свет «Тараса на Парнасе» можна назваць матрыцай сусветнай спадчыны ў кантэксце беларускай літаратуры, канонам славянства ў свеце агульначалавечым. Побач з «вечнымі», старажытнымі, класічнымі вобразамі з'яўляецца «свой», народны герой. Першыя, багі, зніжаюцца, прыпадабняюцца да сваіх, мужык уздымаецца ўверх. Травестацыя высокага, сур'ёзнага – адна з традыцый пераймання сусветных вобразаў і сюжэтаў у беларускай літаратуры.

Вертыкаль: багі сыходзяць на зямлю, а зямное ўздымаецца пад неба, – мае адраджэнскую прыроду, што таксама звязана з класічнай, старажытнай спадчынай і з'яўляецца прыкметай паўтаральнасці ў сусветным і нацыянальным літаратурным працэсе. Народнае ўспрыманне ўваходзіць складнікам у структуру гуманістычнага мыслення, дзе паняцці «верх» і «ніз» узаемазамяняльныя. Так ствараецца новы канон з тэзай і антытэзай: «бог» – «мужык», дзе сінтэзуючым пачаткам з'яўляецца канцэпцыя руху, замены на процілеглае.

Па гарызанталі мастацкая прастора твора абмежавана, з аднаго боку, «высокай літаратурай» («сам Пушкін, Лермантаў, Жукоўскі і Гогаль...»), з другога – тагачасным «мас-культам» (Булгарын і Грэч, гэтымі творамі «вялікі мех... паўным-паўнюсенькім набіт», а ўсе і кожны «гатоў адзін другога з'есць...»). Першых, "класікаў", – зусім няшмат, апошніх, для масавага спажывання, – «многа, як бы кірмаш які кіпіць».

§ 2. Хрысціянства як адна з крыніц літаратуры

Кнігі Бібліі даследчыкі разглядаюць таксама як крыніцу міфалагічных сюжэтаў і вобразаў, што сталі трывалай асновай сусветнай літаратуры.

Адзін з сюжэтаў, распаўсюджаных у літаратуры, звязаны з ідэяй Богаўвасаблення, або пераўвасаблення другой іпастасі Тройцы ў сына чалавечага – Ісуса Хрыста. Гэты сюжэт найперш раскрываецца ў Новым запавеце. Новы запавет быў створаны ў часы фарміравання хрысціянства ў другой палове I-га – у II-м ст. н. э. Назва гэтай часткі была звязана з верай ў "новы дагавор Бога з людзьмі", які быў заключаны з дапамогаю Ісуса Хрыста. Сярод кніг Новага запавету найперш вылучаюць Евангелле (або "добрую вестку"). Такой весткай хрысціяне называлі паданні аб прышэсці Ісуса Хрыста. А пра жыццё Ісуса разказалі чатыры кнігі Евангелля (адсюль і назва "Чатырохевангелле") – ад Мацвея, ад Марка, ад Лукі, ад Іаана.

Легендарная біяграфія Ісуса Хрыста

Яго нараджэнню папярэднічала важная падзея: Дабравешчанне. Дзева Марыя атрымала "добрую вестку", што Яна народзіць ад Бога і павінна назваць нованароджанага Ісусам, што значыць "Бог уратоўвае".

Вобраз Маці Божай, Дзевы Марыі, Мадонны ўспрымаўся ў стагоддзях не толькі як вобраз Маці Ісуса, але і як вобраз заступніцы за ўвесь род чалавечы.

У літаратуры і мастацтве Адраджэння набывае новую трактоўку вобраз Божай Маці. З сярэднявечнага, хрысціянскага пункту гледжання, Яна – сімвал. Сімвалічная трактоўка вобраза Божай Маці – Збавіцельніц, Суцяшальніца, Пакутніца, напр., у апокрыфе «Аб дванаццаці пакутах» (беларуская рэдакцыя створана на аснове перапрацоўкі візантыйскага «Хаджэння Багародзіцы па пакутах»). У творы расказваецца, як Багародзіца прыйшла ў царства памерлых і ўбачыла пакуты чалавечых душ у пекле: «И прослезилася пресвятая Богородица, видя погибель роду человеческаго. Слава Святый Троици во веки веков. Аминь». Як Збавіцельніца – у сярэднявечным міраклі «Цуд пра Тэафіла» Рутбёфа. Тэафіл прадаў сваю душу д'яблу і таму павінен панесці пасля смерці жахлівае пакаранне. Але герой зразумеў сваю памылку і шчыра раскайваецца, звяртаючыся за дапамогай да Маці Божай. Збавіцельніца забірае ў д'ябла трагічную для чалавека распіску і тым самым выратоўвае героя ад векавечных пякельных пакут.

Па-новаму ўвасабляецца вобраз Божай Маці ў літаратуры і мастацтве Адраджэння. Адпаведна з рэнесанснай ідэяй пра гармонію зямнога і нябеснага, цялеснага і духоўнага, з уяўленнямі пра ідэал чалавека, створаны ва ўмовах «сустрэчнага руху» па вертыкалі, з аднаго боку, узвышэння, абагаўлення зямнога і, з другога – «ачалавечвання» біблейскіх вобразаў, насычэння нябеснага зямнымі выявамі – у гэтых умовах вобраз Божай Маці набывае новыя іпастасі. Выразны прыклад – «Сікстынская мадонна» Рафаэля. Паміж зямным і нябесным светамі быццам існаваў занавес – так, мяжа была праведзена ў часы Сярэднявечча (Аўгусцін Блажэнны ў «Градзе Божым» сказаў пра існаванне двух светаў, двух «Градаў», якое і было прынята ў царкоўнай дагматыцы і кульце). Але вось занавес расхінуўся – выдатна вынайдзены пластычны вобраз таго зруху, таго прарыву, што здзейснілі гуманісты Адраджэння. І новыя далягляды раскрыліся перад чалавекам Адраджэння. Перад здзіўленымі святымі – злева Сікстам, справа Варварою, перад анёламі знізу і наперадзе, – нарэшце перад гледачом з'яўляецца як рэалізаваная мара, як прывід Божая Маці з Сынам на руках.

Вядомыя рускія пісьменнікі засведчылі характар успрымання імі вядомай карціны Рафаэля. Параўнальна-генетычны аналіз гэтых сведчанняў дапамагае акрэсліць спецыфіку ўвасаблення вобраза Божай Маці ў мастацтве Сярэднявечча – сімвалічнае (прадстаўлена пазіцыяй В.Жукоўскага), Адраджэння – рэалістычнае (пункт гледжання А.Герцэна). Так, В. Жукоўскі пісаў: «Я глядзеў на Яе некалькі разоў; але бачыў Яе толькі аднойчы так, як мне было патрэбна... У Богамацеры, якая ідзе па нябёсах, незаўважна ніякага руху; але чым больш глядзіш на Яе, тым больш здаецца, што Яна набліжаецца. На твары Яе нічога не выяўлена; гэта значыць на ім няма выразу зразумелага, што мае пэўнае імя; але ў ім знаходзіш, у нейкім таемным

спалучэнні, усё... У вачах Яе няма бляску... але ў іх ёсць нейкая глыбокая, цудоўная цемната; у іх ёсць нейкі позірк, які нікуды асабліва не скіраваны, але які быццам бачыць неабсяжнае. Яна не падтрымлівае Немаўля, але Яе рукі змірэнна і вольна служаць Яму тронам...». Відавочна, рускі паэт перадае сімвалічнае бачанне вобраза Божай Маці як Той, для Каго «ужо няма выпадку – ўсё здзейснена».

У часы Адраджэння біблейскія вобразы набываюць чалавечае аблічча, і, як сімвалічна адзначаны гэты рух на карціне Рафаэля, спускаюцца з нябёсаў на зямлю. Менавіта з гэтага пункту гледжання здолеў убачыць «Сіксцінскую мадонну» А. Герцэн: «Унутраны свет Яе разбураны, Яе пераканалі, што Яе Сын – Сын Божы, што Яна – Багародзіца; Яна глядзіць з нейкім нярвовым захапленнем, з мацярынскім яснабачаннем, Яна як быццам кажа: "Вазьміце Яго, Ён не Мой". Але ў гэты ж самы час Яна прыціскае Яго да сябе так, што, калі б было магчыма, Яна ўцякла б з Ім куды-небудзь далёка і стала б проста песціць, карміць грудзьмі не Збавіцеля свету, але Свайго Сына».

Карціна Рафаэля «Сіксцінская мадонна» відавочна спалучыла два светы – два светасузіранні: хрысціянскае і язычніцкае, адцягненае і пластычнае, сімвалічнае і рэалістычнае, аскетычнае і плоцкае. Вобраз Божай Маці паўстае ў спалучэнні процілегласцей. Менавіта з гэтага пункту гледжання, на скрыжаванні процілеглых традыцый выступае вобраз Божай Маці ў паэме «Песня пра зубра» М. Гусоўскага. Тут прачытваецца і традыцыйнае, хрысціянскае тлумачэнне вобраза (зварот да Божай Маці ў малітве як да Заступніцы роду чалавечага), і разам з тым створаны вельмі блізкі зямному чалавеку жыццёвы вобраз маці, якая мае сыноў і дачок на беларускай зямлі і таму шкадуе іх:

Знаю, што Ты міласэрная, добрая маці –
Ты мне даруеш, і тут я з васковаю свечкай
Перад Табою, Святой Багародзіцай, кленчу...
О, заступіся за нас! Праз любоў к чалавеку
Бацька наш Бог і абраў Цябе сам, і паставіў
Першай заступніцай люду, і Ты заступіся!
Як птушаняты ў нягоду пад матчына крылле,
Так пад Тваю абарону і мы прыбягаем...
Ты – наша маці-заступніца, мы – Твае дзеці,
Крыўдзяць, цкуюць нас і ганьбяць – утры нашы слёзы.
О міласэрная ўцешніца, Дзева Марыя,
Не пакідай нас, прымі нашу скаргу-малітву.

«Сіксцінская мадонна» Рафаэля і «Песня пра зубра» Гусоўскага тыпалагічна падобныя той арганічнай традыцыяй, у якой спалучыліся два тыпы культуры і на глебе якой узрастаў велічны гмах гуманізму, што выявіўся не толькі ў часы Адраджэння, але і ў іншых гістарычных умовах.

У час **нараджэння** Ісуса Хрыста на небе заззяла Віфлеемская зорка, якая апавясціла свет пра нараджэнне Цара Іудзейскага. Прыйшлі ўсходнія валхвы (тры цары, тры мудрацы), каб пакланіцца Нованароджанаму, які ляжаў у яслях. Гэты эпізод аднаўляецца ў хрысціянскіх абрадах і святах (свята Раства Хрыстова), у літаратуры (у літургійнай драме – напрыклад, захавалася драма "Tractus stellae" XI ст. з Далмацыі, у містэрыях і інш.), у музыцы (у беларускіх кантах, што спяваліся на каляды) і інш.

Пасля **Хрышчэння** (на той час Ісусу споўнілася 30 год) Хрыстос правёў **40 дзён у пустыні.** Гэта быў час самавызначэння, бо, ведаючы наканаваны Яму цяжкі зямны шлях, прадчуваючы боль і пакуты, Ісус павінен быў прыняць цвёрдае рашэнне. А прыняць такое рашэнне чалавеку было вельмі няпроста. У гэтыя 40 дзён да Ісуса прыходзіць Сатана (у перакладзе "праціўнік", "падбухторшчык"), які тройчы спакушаў Ісуса. Першым было спакушэнне матэрыяльным дабрабытам: "пераўтвары камяні ў хлеб", або зрабі так, каб матэрыяльнага, таго, што можа ўжыць чалавек, было больш чым дастаткова.

Але Ісус адмовіўся ад матэрыяльных каштоўнасцей, паставіўшы вышэй за іх духоўныя багацці (так, менавіта язычніцтва, што неаднаразова падкрэслена намі, ідэалізавала цялесную прыгажосць, фізічную сілу чалавека). Ісус не адмовіўся ад матэрыяльнага: ”не хлебам адзіным будзе жывы чалавек” (Мацв., 4:4). Але чалавеку неабходны не молькі матэрыяльны дабрабыт, але духоўнае жыццё.

Другое было спакушэнне ўладаю над сіламі прыроды. Хрыстос адмовіўся ад абсалютнай улады над прыродай: не панаванне над прыродай, але жыццё ў гармоніі з ёю. Гэтаксама як адмовіўся Ён і ад трэцяга: ад абсалютнай улады над чалавекам, ад панавання на людзьмі. Хрыстос сваім жыццём сцвердзіў новую ісціну: яна ў законах любові і служэння чалавеку, у гармоніі чалавека з прыродаю і людзьмі, а не ў гвалце і ўладзе над імі.

На прыкладзе Ісуса Хрыста ўжо ў гэтым выпадку замацоўваліся новыя ідэалы: яны адмаўляюць уладу матэрыяльных даброт над душой чалавека, адмаўляюць тыранію і насілле над акаляючым светам – жывым і нежывым. А тэма спакушэнняў праходзіць праз усю сусветную літаратуру ва ўсе стагоддзі пасля. Пісьменнікі розных краін сцвярджалі, што вынікам змовы чалавекам з д’яблам з’яўляюцца шматлікія заганы, якімі перапоўнілася зямля. Назваў гэтыя заганы і асудзіў іх ужо ў пачатку XIУ ст. італьянскі паэт Дантэ Аліг’еры ў “Боскай камедыі”. Такім чынам, сюжэт пра Ісуса Хрыста ў пустыні можна разглядаць як пачатак моцнай традыцыі ў сусветнай літаратуры: з аднаго боку, традыцыі выкрыцця заганаў і злачынстваў, з другога – умацавання новых хрысціянскіх дабрачыннасцей.

Наступным этапам жыцця Ісуса Хрыста можна назваць **подзвіг Яго Служэння** людзям. У дахрысціянскія часы, у структуры старажытнага мыслення ў вобразах герояў-волатаў услаўляліся найперш фізічныя якасці, сіла і трываласць**.** Адсюль і ўласцівая народнай творчасці гіпербала: адзін раз узмахнуў Марка Каралевіч – 30 тысяч галоў ворагаў “з плеч далоў”, другі раз – 40 тысяч, трэці – 60 тысяч. У вобразе героя-волата падкрэсліваліся яго асаблівыя прыродныя якасці (так, у Кухуліна – героя ірландскіх саг – па 7 зрэнкаў у вачах, па 7 пальцаў на кожнай назе і руцэ героя).

З хрысціянствам прыйшоў новы погляд на чалавека, на яго духоўныя і маральныя якасці: чалавек павінен мець пачуцці спагады, спачування, нават літасцівасці да ворага свайго, “слёзны дар” (у літаратуры Кіеўскай Русі) і інш. У Нагорнай пропаведзі Ісус Хрыстос заклікае людзей не толькі не рабіць ліхія ўчынкі, але не дазваляць сябе нават у думках рабіць іх (у адрозненнеад дзесяці запаведзяў са Старога запавету, напрыклад, адна з іх: “не прелюбодействуй”,– пераасэнсоўваецца як “не пожелай жены ближнего своего”). Гэтыя ідэалы сцвярджаў на шляху свайго служэння Ісус Хрыстос. Сцэны служэння добра вядомыя: гэта і вылечванне хворых, і ежа для галодных, і ўваскрэсенне памерлых, і інш. Але самым галоўным было тое, што Хрыстос прысутнічаў сярод людзей, той, што сваё жыццё Ён правёў побач з імі і дзеля іх выратавання прыняў пакутніцкую смерць.

Цэнтральным вобразам хрысціянскай сімволікі з’яўляецца вобраз **раскрыжавання**. Усё, што адбывалася ў той дзень, калі распялі Ісуса Хрыста, было напоўнена патаемным сэнсам. І крыж, які нёс на сваіх плячах Ісус, каб быць раскрыжаваным на ім, стаў вечным сімвалам тых цяжкасцей і пакут, што выпадаюць на долю чалавека. Але чалавек павінен “несці свой крыж” з годнасцю, выконваючы свой абавязак перад людзьмі і жыццём. І вобраз “вечнага жыда”, Агасфера, праклятага, асуджанага на бессмяротнасць за тое, што надсмяяўся з Хрыста, калі той з крыжам спыніўся каля муроў яго дома адпачыць. І натоўпу людскога, што здзекваўся з Хрыста на Яго шляху на

Галгофу. І Галгофа – месца, дзе быў разкрыжаваны Хрыстос, выкарыстоўваецца ў выразе "узысці на галгофу", што значыць прыняць добраахвотную смерць,– сінонім пакутніцтва. І рымскія салдаты, што вялі Хрыста на пакаранне, збіваючы Яго і ўбіраючы Яго ў "царскія" строі. І каты, што ўстанавілі крыж і распялі на ім Хрыста. І кап'ё, якім праціналі Яго. І кроў і вада, што выцякалі з цела Яго і змывала грахі першачалавека Адама, які быў пахаваны на Галгофе (вядомы вобраз крыжа на гары з косцьмі чалавека пад ім). І натоўп, які ўлюлюкаў і весяліўся, не ведаючы, што прывёў на смерць свайго Бога. І разбойнікі, што былі разкрыжаваныя побач з Ім: адзін паверыў у Бога, другі ж не пераставаў ганьбіць Яго. І надзвычайныя з'явы, якія раптоўна адбыліся на вачах у людзей у час Яго смерці: зацьменне, землятрус,– прымусіўшы іх здагадацца аб тым, чаму яны не хацелі даць веры: яны, людзі, разкрыжавалі свайго Збавіцеля, Бога. І смерць, аплаканая, апетая шматлікімі пісьменнікамі:

Пра апошнія дні жыцця і смерці Ісуса Хрыста расказвае легендарна-апакрыфічная аповесць "Страсці Хрыстовы" – адзін з твораў беларускай перакладной літаратуры ХУ ст. Паводле даследчыкаў У.М.Свяжынскага і В.А.Чамярыцкага, "смерць Ісуса Хрыста пададзена з пункту гледжання царкоўна-рэлігійных ідэйна-мастацкіх канцэпцый хрысціянства як гераічны подзвіг і высокародная ахвяра ў імя лепшай будучыні ўсіх людзей. У аповесці створаны таксама кранальны вобраз Багародзіцы-маці. Яе душэўныя перажыванні, глыбокі боль за сына раскрыты ў псіхалагічны праўдзівых маналогах-плачах".

Сюжэт **ўваскрэсення** Хрыстова надзвычай пашыраны ў сярэднявечнай культуры. З ім звязана хрысціянскае свята Вялікдзень. Так, у беларускім вершаваным апавяданні "Уваскрэсенне Хрыстова і сашэствіе яго ў ад" у жартоўнай форме распавядаецца, як гэта было.

Акрамя непасрэднага выкарыстання ў творах біблейскіх сюжэтаў і вобразаў, у перыяд Сярэднявечча назіраецца ўплыў ідэй хрысціянства на творы свецкіх пісьменнікаў (хрысціянская ідэалогія ў эпасе, рыцарскім рамане, гарадской літаратуры): фарміраванне асобнай плыні – клерыкальнай літаратуры (клірык – асоба духоўнага звання, святар), найбольш звязанай з хрысціянскім светасузіраннем, дагматыкаю і культам; станаўленне сярэднявечнай драматургіі, якое пачыналася ў межах каталіцкай царквы, і г.д.Такім чынам, у сярэднявечнай літаратуры выявілася прызнанне новай маралі ў вызначэнні дабрачыннасцей чалавека, яго адносін да свету – жывога і нежывога, сцвярджаліся ідэалы аскетызму і пакутніцтва, прагучала вера ў неўміручую душу чалавека і ў яго духоўнае прызначэнне.

§ 3. Казка ў сістэме фальклорных і літаратурных жанраў

Крыніцы літаратуры – міфалогія і фальклор – разглядаюцца як класічныя ўзоры мастацтва слова ў параўнальным плане:

1) міф з'яўляецца асновай шматлікіх літаратурных твораў (як у сваю чаргу, міфічныя вобразы і ўяўленні ўзнікаюць на аснове рэальных падзей і з'яў, пра што сказана ў тэме 4 § 1). У той жа час творы іншых эпох і народаў, што вырастаюць на аснове міфаў (у працэсе неаміфалагізацыі), – сведчанне паўтаральнасці гісторыка-культурнага развіцця, заканамернага характару фарміравання літаратурных вобразаў на аснове і гістарычных рэалій, і мастацкіх узораў;

2) па сінхраніі свайго існавання ў нацыянальных літаратурах і дыяхранічна – адносна сусветнага літаратурнага працэсу ў цэлым: параўноўваюцца казкі японскія (вядомыя ў запісах УІІІ–ІХ стст.) і беларускія

(запісаныя часцей у XIX ст.), але ў межах нацыянальных літаратур яны з'яўляюцца помнікамі старажытнай, часткова язычніцкай свядомасці, першым этапам у фарміраванні ўласна нацыянальнага літаратурнага працэсу;

3) па дыяхраніі свайго існавання ў часе: казка як уласна фальклорны твор папярэднічае развіццю паўфальклорных, літаратурных жанраў (фабліо, народная кніга, навела).

Беларускія і японскія казкі

Адзін з самых пашыраных фальклорных жанраў – казка. Гэты старажытны жанр змяшчае ў сябе найперш тое трывалае, наднацыянальнае і пазачасавае, што звязана з адлюстраванннем у казцы агульначалавечых з'яў. Разам з тым у казках з'яўляюцца новыя паняцці, звязаныя з сацыяльным расслаеннем грамадства, з фарміраваннем нацыянальных асаблівасцей. Параўнальны аналіз беларускіх і японскіх казак дазваляе вылучыць тое трывалае, што аб'ядноўвае творы двух народаў, а таксама зафіксаваць сацыяльныя, нацыянальныя прыкметы, што адрозніваюць іх.

1) Агульнымі для беларускага і японскага народаў з'яўляюцца жывёлы, якія пашыраны ва ўсім свеце: сабака, воўк, ліса, мядзведзь, заяц, жораў, крумкач, сава, вераб'і, мышы, павукі і інш. Але пэўныя прадстаўнікі фаўны сустракаюцца ў эпасе народаў менавіта ў якасці прадстаўнікоў свайго асяроддзя. Так, для японцаў малпа, чарапаха, мядуза – «этнічныя» насельнікі радзімы. У той жа час гэтыя звяры ёсць і ў беларускіх казках – у тым выпадку, калі герой трапляе ў далёкія землі, прайшоўшы праз мора і горы, адолеўшы шматлікія перашкоды («Чаму леў уцёк з нашай стараны?» – казка, змест якой не толькі павучальны, але надзвычай актуальны, запісана М.Федароўскім у канцы XIX ст.).

Акрамя рэальна існуючых жывёл ёсць пэўная колькасць міфалагічных і фальклорных істот, што дажылі ў мастацкай свядомасці да нашых дзён, у той час, калі шматлікія іншыя жывёлы, якія існавалі раней, вымерлі. Вадзянік – з шэрага такіх істот. У народнай творчасці беларусаў вадзянік – уладар вадаёмаў. Яго ўяўлялі ў вобразе старога з доўгімі валасамі зялёнага колеру, ён увесь у ціне і водарасцях. Вобраз вадзяніка шырока вядомы ў фальклоры і ў літаратуры. Прычым, фальклорны вадзянік з'яўляецца марскім царом (у чарадзейных казках). У японцаў тыпалагічна падобны вадзяніку беларускіх казак гаспадар віра – жахлівы змей або дракон, які з'ядае людзей. У казцы «Верныя сябры» рыба ўюн уратавала дзяўчынку ад смерці. У другой казцы («Грушы нара») жахлівы змей, які паяўляецца з глыбіні, ураз праглынае сваю ахвяру, але яго забівае адважны малодшы сын.

У японскіх казках ёсць і невядомыя беларусам тэнгу – крылатая пачвара са смешным доўгім носам («Веер тэнгу»), антрапаморфная пачвара – манах-велікан з трыма вачыма, двума клыкамі і адной нагой («Бязвокая пачвара»). Гэтаксама японцы не ведаюць уласна беларускіх пачвар ці незвычайных істот: меднае чудавішча (з аднайменнай казкі, запісанай Е.Раманавым у канцы XIX ст. у Чавускім павеце), Оха («Пра Оха і залатую табакерку») і інш.

Чэрці вядомы ў японцаў і ў беларусаў. Яны шкодзяць чалавеку, рабуюць яго, маюць шмат скарбаў, ладзяць гулянкі (японскія казкі «Маматаро», «Чортава смала», беларускія «Падчарыца і чорт», «Чорт і баба, «Чорт-злодзей», «Паляшук і чорт», «Чортава балота» і інш.). Але чалавек разумнейшы, хітрэйшы за чорта, якога ён перамагае даволі часта з дапамогай верных сяброў-звяроў (японская «Як чэрці старога вылячылі», беларускія «Як Іван чарцей перахітрыў», «Як мельнік чорта надуваў»).

2) Асобным аб’ектам параўнальнага вывучэння казак з’яўляецца іх сюжэт, напрыклад, сюжэт пра характэрную прыкмету звера, птушкі, іншай істоты. Японскія казкі тлумачаць, чаму мядуза мае характэрнае для яе аблічча. «… У тыя далёкія часы мядуза была зусім не такой, як сёння. Былі ў яе і косці, і дужыя лапы, і магла яна не толькі плаваць, але і па зямлі поўзаць, як чарапаха» («Мядуза і малпа”). Беларускія казкі маюць тыпалагічна падобныя сюжэты. «Ці ведаеце, скуль узяўся мядзведзь? Мядзведзь перш быў такі-ж самы мужык, як і ўсе мы гарапашнікі» («Мядзведзь» са зборніка А.Сержпутоўскага). Казка ўяўляецца надзвычай архаічнай, таму што ў ёй апавядаецца не столькі пра пэўныя асаблівасці вонкавага выгляду жывых істот, колькі пра паходжанне самой істоты. У казцы «Бусел» (са зборніка А.Сержпутоўскага) расказваецца, што і гэта птушка паходзіць ад чалавека, якога Бог ператварыў у бусла за непаслухмянства, каб той збіраў усялякіх гадаў, якіх ён, чалавек, выпусціў з гаршка, не паслухаўшы загаду Бога.

Этыялагічныя міфы звязаны з гісторыяй паходжання – багоў, чалавека. Беларускія казкі этыялагічнага зместу раскрываюць адносіны «чалавек – жывёла», японскія прысвечаны сувязям «жывёла – жывёла». Адной з праяў адзінства чалавечага і жывёльнага светаў з’яўляецца вандроўны сюжэт пра пярэваратняў, пашыраны ў эпічнай творчасці беларускага і японскага народаў. У беларускіх казках пярэварацень часцей за ўсё выступае ў вобразе ваўкалака: чалавек ператвараецца ў ваўка, каб шкодзіць чалавеку. А лісіца, выдаючы сябе за некага іншага, паказана ў вызначальным для яе ўстойлівым тыпе: яна – хітрая («Лісічка-сястрычка і воўк», «Ліса-каталічка», «Дзяцел, воўк і ліса», «Ліса і цецярук» і інш.). У той жа час, хоць і зрэдку, яна може быць добрай сяброўкай, вернай ахоўніцай, напрыклад, авечкі, якая адбілася ад статка («Воўк, лісіца і авечка», запісана ў 1880-я гг.у Быхаўскім павеце).

Магчыма, найбольш шырока ў японскіх казках сустракаецца вобраз лісіцы-пярэваратня. Лісічка-пярэварацень памагае разбагацець чалавеку, які ўратаваў яе ад смерці. Яна ператвараецца ў кацёл (рэч хатняга ўжытку), у варанога каня, у маладую прыгажуню («Удзячнасць лісічкі»). У казцы «Манах і ліса» лісіца ператвараецца ў прыгожую дзяўчыну, але аказваецца падманутай хітрым манахам. Кульгавая лісічка з аднайменнай казкі, наадварот, перахітрыла лісіц, якія насмяяліся з яе нязграбнасці, адпомсціўшы ім за крыўду.

3) Яшчэ адным аб’ектам параўнальнага аналізу з’яўляюцца маральна-этычныя праблемы, якія распрацоўваюцца ў казках, і тыя ідэалы, якія сцвярджаюцца ў іх.

Жывёлы дапамагаюць і адзін другому: воўк спрыяе сабаку, калі таго, састарэлага, зжываюць з дому (вандроўны сюжэт, вядомы і ў японцаў, і ў беларусаў). Прыклад – казкі: японская «Воўк і сабака» і беларуская «Сабака і воўк».

«Быў у аднаго гаспадара сабака. Як ён пастарэў, гаспадар прывёз маладога, а яму ўжо есці не давалі. Аднаго разу выбег ён у поле і сустрэўся з ваўком, з якім знаўся з маленства. Воўк пытае ў яго:

– Чаму ты, браце, гэткі худы?

– А каб ты ведаў, братка,– кажа сабака,– гаспадар прывёз на маё месца маладога, а мне ўжо есці не дае.

– Пачакай,– кажа воўк,– я так зраблю, што будуць зноў табе есці добра даваць, толькі мяне паслухай, што я табе скажу».

«Неяк пасябравалі воўк і сабака і кожны дзень наведвалі адзін аднаго. Аднойчы пачуў сабака, што гаспадары кажуць пра яго:

– Стары стаў наш сабака, нічога не варты. Як з ім быць? Проста выгнаць ці забіць і скуру садраць?

– Спужаўся сабака і пабег да ваўка.

– Што мне рабіць? Вось што я чуў ад сваіх гаспадароў. Ці не параіш мне што-небудзь?

– Засмяяўся воўк.

– Не хвалюйся. Я адну хітрасць надумаў…».

4) Праблема тыпалагічна падобнага ў беларускіх і японскіх казках звязана з іх сацыяльна-бытавым характарам. Барацьба ў прыродзе, якая вядзецца паміж рознымі жывёламі, з'яўляецца барацьбой за выжыванне. Сацыяльнага канфлікту ў прыродным царстве няма. Ніколі без неабходнасці адна жывёла не знішчыць іншую, прагнучы крыві, проста так. Сацыяльную завостранасць набываюць адносіны ў чалавечым грамадстве. Праз забойства чалавека гатовы пераступіць тыя, хто прагне ўлады, хто жадае сцвердзіць сваю магутнасць, сваю веліч над сабе падобнымі. Гэта праблема раскрывае другі, сацыяльны змест казкі.

З развіццём класавага грамадства ўяўленне пра сацыяльную іерархію пранікае ў мастацкую свядомасць калектыўнага творцы. Разам з тым казак з указаннем на сацыяльную іерархію ў беларусаў і японцаў зусім няшмат. Так, у Японіі марскі Дракон мае сваіх падданых: гэта рыбы, мядуза, асьміног-самотнік, марскі акунь («Мядуза і малпа»). Яму служаць Таі, Хірамэ, Карэй і іншыя «высокашаноўныя» рыбы («Урасіма Таро»). Структура грамадства ў большасці выпадкаў у казках застаецца нераспрацаванай, адно толькі – указваецца на наяўнасць падданых у валадара. Гэтаксама і ў беларусаў: «Адкуль пайшлі паны на Палессі», «Іванка-прастачок» і іншыя казкі.

Казка	Агульнае	Адметнае
Беларускія // японскія	Персанажы-жывёлы (сабака, воўк, ліса, мядзведзь, заяц, жораў, крумкач, сава, вераб'і, мышы, павукі і інш.) Этнічныя персанажы-жывёлы (малпа чарапаха, мядуза) выконваюць розную сэнсавую ролю Фальклорныя (чэрці) Іерархічная структура грамадства	Міфічныя і фальклорныя: вадзянік / гаспадар віра, дракон (розны сэнс)

Ад фальклорных да літаратурных жанраў: казка – фабліо – народная кніга – навела

Супастаўляючы беларускую казку з творамі іншых жанраў розных народаў, якія надзвычай блізкія ёй па сюжэту і сістэме вобразаў, можна аднавіць своеасаблівы ланцуг жанраў: казка – народная кніга – фабліо – навела. Іх параўнальны аналіз – ад казкі да ўласна літаратурнага жанра – з далучэннем беларускіх твораў дазваляе выявіць пэўную паслядоўнасць, этапнасць у іх станаўленні і развіцці, гэтаксама як і сінхроннасць іх існавання ў часе. У гэтым сэнсе беларускія казкі з'яўляюцца своеасаблівай асновай, на якую накладваецца ўзор (або ўток – нітка, якая кладзецца накрыж асновы) іншых жанраў. І калі аснова мае трывалы, устойлівы, інварыянтны характар, дык уток (у дадзеным выпадку творы іншых жанраў) адметны дынамічнасцю, зменлівасцю, варыятыўнасцю, што дазваляе акрэсліць этапнасць пераходу ад фальклорнай да літаратурнай творчасці. Беларуская казка, помнікаў якой захавалася даволі шмат, можа ў пэўным сэнсе выступаць звяном, якое ў літаратурным працэсе іншых краін страчана і якое аднаўляе непарыўнасць

літаратурнага развіцця, дазваляе прасачыць асаблівасці пераходу, трансфармацыі фальклорных твораў у літаратурныя.

Казка	эпічны жанр фальклору большасці народаў свету	казкі пра жывёл, чарадзейныя казкі, сацыяльна-бытавыя казкі
Фабліо	гумарыстычны / сатырычны жанр гарадской л-ры Сярэднявечча	побытавы змест, сцэны з жыцця гараджан (у т.л. клірыкаў), сялян
Фацэцыя	апавядальны жанр; дасціпны жарт-аповяд тыпу анекдота	займальны сюжэт, побытавы змест, распрацоўка сямейнай тэмы, сацыяльных і агульначалавечых заганаў, антыклерыкальны змест, маральна-дыдактычны характар
Народныя кнігі	ананімныя кнігі, распаўсюджаныя ў народным асяроддзі, пашырыліся дзякуючы кнігадрукаванню	жывая размоўная мова, мінімум дыдактыкі, павучальнасці, кнігі забаўляльнага, прыгодніцкага або казачнага зместу
Навела	малы апавядальны жанр	сцісласць зместу, “дакументалізацыя” часу і месца дзеяння, дынамічнасць апавядання, нечаканы паварот у развіцці сюжэта

Французскае фабліо і казкі беларусаў

Аб’ектам аналізу з’яўляюцца канкрэтныя прыклады двух жанраў. Параўноўваючы французскае фабліо «Завяшчанне асла» Рутбёфа і беларускую сацыяльна-бытавую казку «Пахаванне казла», можна выявіць «закрытае ядро» агульначалавечага ў іх і «адкрытую сістэму» адрозненняў, якая ўпісвае кожны з твораў у адпаведны ім гісторыка-культурны кантэкст эпохі, нацыі, асяроддзя.

1) Сюжэты твораў амаль поўнасцю ідэнтычныя. Галоўныя героі – стары, поп з «айцом дзяканам» і «архірэй» – у казцы; поп і епіскап – у фабліо. Стары мае казла (казка), поп – асла (фабліо), з дапамогай якіх яны нажылі сваё багацце. Жывёла памірае, і гаспадар хавае казла (асла) як хрысціяніна на могілках. Калі царкоўны служка асуджае старога, апошні дае хабар: у казцы стары дае хабар папу, а затым разам – «архірэю», у фабліо поп – епіскапу. Кожны тлумачыць, што нібыта казёл (асёл) ахвяраваў гэтыя грошы святару ў сваім завяшчанні. За што святар (епіскап) даруе старому (папу) яго правіну і дабраслаўляе яго.

2) Тыпалагічнае падабенства сюжэтаў дапамагае асэнсаваць адзінства паміж творамі і нацыянальнымі літаратурамі, якое выяўляецца на розных узроўнях. У фабліо асноўная задача, з мэтай якой і расказаны згаданы сюжэт,– выкрыць хціўасць, сквапнасць клірыкаў, высмеяць тых, хто жадае суседу зла. У казцы таксама гучыць смех, выклікае абурэнне сквапнасць, хціўасць, карысталюбства святароў.

Вывучаючы праблему маральна-дыдактычную, варта звярнуць увагу на тыя прычыны, па якіх у творах розных народаў з'яўляюцца сатырычныя, глыбока рэалістычныя вобразы святароў. У беларускай літаратуры і фальклоры (у прыватнасці, у сацыяльна-бытавых казках) сатырычнае выкрыццё, сарказм у адлюстраваннні клірыкаў абумоўлены шэрагам прычын. Сярод іх вылучаюцца наступныя. Так, прадстаўнікі розных веравызнанняў змагаліся за пашырэнне сваёй веры, за паству, што, з аднаго боку, нараджала ў апошніх непрыманне гвалту і ўціску ў традыцыях «смехавай», карнавальнай культуры; з другога – правакавала саміх прадстаўнікоў царквы часам на несумленные ўчынкі. Таму для мастацкай свядомасці народа, якая ў завостранай форме адгукалася на балючыя праблемы грамадскага жыцця, на першы план выходзілі чалавечыя

якасці афіцыйных асоб, у т. л. маральная заганнасць і бесчалавечнасць святароў (асабліва выразна – ў літаратуры Адраджэння). Варта ўлічваць і тое, што рэлігія на працягу стагоддзяў была «на службе» ў дзяржавы. Так, на беларускіх землях прыналежнасць да пэўнай нацыі была абумоўлена найперш прыналежнасцю да пэўнай канфесіі. Царква таксама слугавала сацыяльна-іерархічнай вярхушцы грамадства. Сяляне ж бачылі прадажнасць, хцівасць царкоўнікаў (пра што апавядаецца, напр., у беларускай казцы «Тры ксяндзы»). У гэтым сэнсе беларускія казкі сацыяльна-бытавога характару, у якіх адлюстраваны вобразы царкоўных служкаў, маюць тыпалагічнае падабенства з многімі жанрамі сярэднявечнай і рэнесанснай літаратуры на Захадзе пераважна сатырычнага, маральна-дыдактычнага зместу (з паэзіяй вагантаў, шванкам, народнай кнігай, навелай).

Структура твора	**Французскае фабліо “Завяшчанне асла”**	**Беларуская сацыяльна-бытавая казка “Пахаванне казла”**
Тэма	Падобнае: маральны, духоўны крызіс прадстаўнікоў царквы (клірыкаў, духавенства); хітрасць, уменне прыстасоўвацца да абставін прадстаўнікоў сялянства	
Ідэя	Выкрыццё хцівасці, сквапнасці, карыслівасці святароў	
Праблема	Сацыяльная, маральна-этычная праблематыка	
Пафас	Высмейванне пэўных чалавечых якасцей, сатырычны – у адносінах да святароў, гумарыстычны – да сялянства	
Кампазіцыя	Наяўнасць зачыну, завязкі, развіцця дзеяння, кульмінацыі, развязкі	
Кампазіцыя	Кальцавая, выкарыстаны матыў размовы гасцей за сталом, у час якой расказана згаданая гісторыя	Традыцыйная для жанру казкі. Кампазіцыйныя прыёмы: дыялогі, апісанні
Героі	Поп, які мае асла Епіскап, які атрымлівае грошы	Стары селянін мае казла Архідзякан атрымлівае грошы
Героі	Падобнае: галоўны герой (з нізоў) мае хатнюю жывёлу, з дапамогай якой нажыў пэўнае багацце Герой, які атрымлівае хабар,– святар	

3) Кампазіцыя фабліо «Завяшчанне асла» Рутбёфа і беларускай казкі «Пахаванне казла» таксама мае шмат падобнага, традыцыйнага: зачын, дзеянне, канцоўка. Традыцыйна зачын беларускай казкі знаёміць з героямі. Кампазіцыя фабліо кальцавая: у ёй акрэслены маральна-этычныя праблемы, апавяданню нададзены дыдактычны кірунак. Разам з тым у фабліо шырока выкарыстаны тыповы для апавядальнай літаратуры матыў размовы гасцей за сталом, у час якой расказана згаданая гісторыя. Фабліо – вершаваны твор (рэалістычная вершаваная навела), казка, як вядома, жанр апавядальны. Сфера іх узнікнення і пашырэння – горад (фабліо), больш шырока – народнае асяроддзе (казка). Фабліо выступае як жанр адной эпохі, час яго распаўсюджвання – XII – пачатак XIV стст. Казка пашыраецца на працягу многіх стагоддзяў. Адрозненні на ўзроўні жанравага вызначэння абумоўлены, з аднаго боку, маналагічным характарам фальклорных жанраў, з другога – крышталізацыяй структуры жанру пры ўзаемадзеянні фальклорных і літаратурных традыцый. У якасці асноваўтваральнай адзінкі ў фабліо выступае

анекдот (невялікае па памерах смешнае апавяданне, камічная гісторыя). Тое гумарыстычнае, часам грубаватае, што складае аснову фабліо, з'яўляецца адной з тыпалагічных прыкмет казкі. Калектыўны стваральнік у фабліо і ў казкі. Фабліо, створанае на фальклорнай аснове, выступае як памежны жанр, што ўваходзіць у склад сярэднявечнай гарадской літаратуры ў Францыі. Казка ў дадзеным выпадку – фальклорны жанр.

Супастаўляючы творы «Завяшчанне асла» і «Пахаванне казла», можна заўважыць, што

– тыпалагічныя сыходжанні паміж мастацкімі творамі розных народаў, паміж узорамі фальклору і літаратуры, выяўляюць падабенствы гістарычнага лёсу, культурных традыцый народаў;

– яны таксама сведчаць пра неадналінейнасць, шматвектарнасць развіцця сусветнага літаратурнага працэсу, у межах якога мастацтва адных народаў запаўняе канкрэтнымі прыкладамі той этап, што пройдзены іншымі народамі, але якія такога сведчання, такіх узораў не пакінулі. У гэтым сэнсе беларускае мастацтва слова ў большай ступені, чым многія еўрапейскія літаратуры, захоўвае старажытны характар, што мае значэнне не толькі для развіцця нацыянальнага літаратурнага працэсу, але і ў агульначалавечым кантэксце. У гэтым бачыцца менавіта тое «пакліканне» (калі скарыстаць тэрмін Г.Гесэ пра лёс асобы ў свеце), тое «гістарычнае пасланніцтва» (тэрмін В.Ластоўскага) нашага народа, якое не страчвае, але захоўвае сваё значэнне, з часам набываючы новыя вымярэнні ў прасторы агульначалавечай культуры і цывілізацыі.

Нямецкая народная кніга і беларуская казка

Народная кніга была сярод вышэйшых літаратурных дасягненняў Адраджэння, якое так і засталося ў заходнееўрапейскай літаратуры прыкметаю свайго часу, а на Беларусі мае пэўныя тыпалагічныя паралелі з жанрам ананімнай паэмы. Назва "народная кніга" ўведзена па аналогіі з назвай "народная песня". Звычайна яна распаўсюджвалася ў народным асяроддзі, у якім і ўзнікла. Таму народная кніга ананімная – ў яе шмат аўтараў, якія працавалі над зместам кнігі, удакладняючы і пашыраючы яе, перадаючы з аднаго пакалення ў другое. Народная кніга прысвечана адной выдатнай асобе (Тылю Уленшпігелю, доктару Фаўсту) або групе людзей, адметных выразнымі якасцямі (шыльдбюргеры – дурні – у нямецкай літаратуры, або веліканы – у французскай народнай кнізе пра Гарганцюа). Гэтыя творы мелі займальны характар, і першай іх задачай было пасмяшыць людзей, пазабавіць іх. Павучальны элемент у такой кнізе зведзены да мінімума (акрамя кнігі пра доктара Фаўста, дзе апавядаецца пра разумнага героя і даецца павучальная гісторыя яго жыцця і смерці).

Шырокае распаўсюджванне народных кніг у XVI ст. было абумоўлена, з аднаго боку, цікавасцю чытачоў да кніг забаўляльнага, прыгодніцкага або казачнага зместу (гэты інтарэс задавальнялі ў свае часы рыцарскія раманы, а затым махлярскія раманы), узмацненнем свецкага пачатку ў літаратуры. З другога – развіццё паліграфіі, друкавання дазволіла выдаваць кнігі пэўнай колькасцю экзэмпляраў, так што тая ці іншая з надрукаваных кніг магла захавацца да наступных стагоддзяў, а не знікнуць, як, безумоўна, знік не адзін народны твор. Да таго ж народныя кнігі, якія выдаваліся ў тагачасных друкарнях, мелі прыгожы выгляд, ілюстраваліся каляровымі малюнкамі – гэткая своеасаблівая рэнесансная "масавая літаратура". У сваю чаргу папулярнасць народных кніг садзейнічала пэўнай адукацыі народных мас: у іх змяшчаліся звесткі пазнавальнага, экзатычнага характару, апавядалася пра

жыццё людзей розных краін. Пашырэнне твораў спрыяла таксама станаўленню асобных літаратурных жанраў (перш за ўсё рамана), дзякуючы добра распрацаванай інтрызе, шырокаму паказу жыцця герояў, адлюстраванню побыту.

Напрыканцы XVI ст. з'явілася народная кніга, створаная ў рэчышчы нямецкай рэнесанснай літаратуры і ў традыцыях "літаратуры пра дурняў",– "Шыльдбюргеры" (1598 г., у першым выданні 1597 г. мела назву "Кніга аб лалах", Эльзас). У народнай кнізе пра саксонскі горад Шыльду і яго жыхароў спалучыліся традыцыі жанраў гарадской літаратуры – шванкаў і анекдотаў пра "дурныя" паселішчы (жыхары вёсак Мундзінгена ў Швабіі, пра якіх пісаў Генрых Бебель, вядомы сваімі "дурыкамі", такімі ж з'яўляюцца і знакамітыя на рускіх землях пашэхонцы, у балгар – габраўцы і інш.).

"Шыльдбюргеры" ў шэрагу кніг "літаратуры пра дурняў" адметны тым, што сюжэт звязаны з гісторыяй ператварэння людзей разумных у дурных; гэта метамарфоза адбываецца з цэлым горадам. У творы паказаны шлях татальнага "здурнення" жыхароў Шыльды, ананімны аўтар раскрывае і прычыну раптоўнага ператварэння разумных гараджан у дурных шыльдбюргераў: нежаданне быць уцягнутымі ў справы свету. Раней менавіта з прычыны свайго вялікага розуму яны праславіліся на ўвесь свет і былі надзвычай запатрабаванымі. Нагадаем, што па прычыне сваёй выключнай адукаванасці, высокіх разумовых здольнасцей не мог знайсці сабе месца ў свеце герой навелы М.Сервантэса "Ліцэнцыят Відрыера". Затое ён стаў знакамітым, як толькі страціў розум, ператварыўся ў блазна. "Ах, сталіца, ты можаш прывеціць нахабных пралазаў і адрынуць людзей годных і сціплых, ты корміш да адвалу бессаромных прайдзісветаў і морыш голадам разумных і сарамлівых»,– падкрэслівае М.Сервантэс.

Шыльдбюргерамі была пастаўлена і хутка вырашана праблема, якая ўздымалася не толькі ў часы Адраджэння, – праблема роўнасці: "ды і нейкая роўнасць між намі будзе. Бо гэта разумных дзеляць на вялікіх і малых. А дурных – не. Бо ці поўны дурань ці паўдурак – адно і тое ж". Таму лепшы паратунак і адзінае вырашэнне складаных праблем – "усе разам і кожны паасобку ў дурні падацца".

У кнізе распавядаецца пра заняткі шыльдбюргераў. Вось яны будуюць ратушу, таму што "для паўнаты дурноты ім толькі ратушы не стае. Бо што такое дурнота без памяшкання?". Таму ратуша была пабудавана адпаведна іх уяўленням: без вокнаў. Святло ў вокны заносілі ў мяшках, а калі нарэшце зразумелі, у чым справа, кожны з жыхароў зрабіў сабе ў ратушы вакно. Печку для ратушы пабудавалі на гарадской плошчы, а цяпло з яе вырашылі рыбацкаю сеткаю лавіць і ў ратушу дастаўляць.

У "Шыльдбюргерах" няма сатыры на сацыяльнае становішча ў краіне, на імператарскую ўладу, на грамадскі лад і тагачасныя норавы. Аўтар смяецца без абурэння і злосці – смяецца і з дурных учынкаў персанажаў, і з іх спробаў займацца "сур'ёзнымі" справамі. Сугучна з тагачаснымі гуманістамі аўтар сцвярджае думку пра вялікасць, неабдымнасць свету і тут жа дадае тое, што пераводзіць гэты велічны вобраз на гулліва-насмешлівы ўзровень, карнавалізуе яго: "А ў тыя часы свет быў вялікі і разлеглы – ніхто-ніхто не ведаў, дзе ён канчаецца. Але які ні быў бы свет вялікі, а разумных людзей было мала – не тое, што сёння: каго не сустрэнь, дык кожны скажа, што ён разумны, і нават патрабуе, каб усе яго разумнымі лічылі". Кампазіцыя кнігі разамкнутая: пасля набыцця Ахоўнай граматы адбываецца яшчэ шэраг прыгод з гараджанамі Шыльды.

Ва “Уступным слове” да выдадзенай па-беларуску кнігі яе перакладчык А.Клышка звяртаецца да чытача-падлетка з глыбока прадуманымі словамі: “Ад розуму да дурноты – адзін крок, а ад дурноты да розуму – дужа далёка. Глупству нельга ўступаць нават напаказ, нават часова.

Гэтыя гісторыі вучаць цябе шанаваць розум, паказваючы, да чаго даходзяць людзі, калі яны адвучваюцца самастойна думаць, калі паддаюцца хоць бы якой агульнай дурноце, прывыкаюць да яе, а свой дабрабыт і спакой ставяць вышэй за ўсё і асабліва за мудрасць”.

У беларускіх народных казках вобраз дурня шматбаковы: гэта і дурань-блазан, за ўчынкамі якога прыхаваны цвярозы розум, з дапамогай гэтых учынкаў ён раскрывае ўсеагульную дурноту, што пануе ў свеце, або выйграе тое, што недасягальна для звычайнага чалавека. Гэта і дурань “ад прыроды”, дзе дурнота адпавядае не толькі глупству, страце розуму, але і няўменню самастойна, цвяроза думаць і прымаць адказныя рашэнні. Беларуская казка “Дурныя людзі”, запісаная ў ХІХ ст., аднаўляе іншы кірунак увасаблення дурноты ў літаратуры. Па сваіх матывах яна блізкая нямецкай народнай кнізе “Шыльдбюргеры”, праўда, тут дзейнічаюць некалькі герояў адной сям’і і людзі навакольнага свету (гаспадары адной хаты, дзед з бабай, мужыкі ды панічы) – усе прадстаўнікі розных саслоўяў, як і ў Шыльдзе.

Зяць, якому абрыдла дурнота жонкі і яе бацькоў, пайшоў па свеце і ўбачыў вакол тую ж самую дурноту. Адзін з эпізодаў гэтага падарожжа нагадвае пра падзеі ў саксонскім горадзе:

“Бачыць – мужык пабудаваў новую хату і ўсё нешта ў хату кашом носіць.

– Дзень добры, – кажа салдат, – што ты гэта робіш?

– А вось пабудаваў хату ды цёмна ў ёй, дык я хачу сонца ў хату напусціць!

– Калі дасі мне грошай,– кажа салдат, – дык я табе зараз поўную хату сонца напушчу!

– Добра, дам!

Узяў салдат тапор, прасёк вокны, і стала ў хаце светла. Даў салдату мужык тры рублі, ён падзякаваў і пайшоў далей”.

Ёсць у нямецкай кнізе глава “Як шыльдбюргеры карову накармілі”: убачылі жыхары, “што на старым муры ладная траўка адскочыла, забалела іх сялянская натура, што такі добры корм нізавошта марнуецца”. Розныя прапановы выказваліся, як гэтую траву выкарыстаць: і касою скасіць, і стрэламі з лука збіць. А гарадскі галава прапанаваў уверх на мур карову зацягнуць: “яна ўсю траву і саскубе! І не трэба ні касіць, ні сушыць, ні вазіць – вядома, якая з сенам марока!”.

У беларускай казцы “Дурныя людзі” знаходзім той жа самы эпізод: “Ідзе зяць-салдат далей. Зайшоў ён у адну хатку, бачыць – дзед з бабай стаяць на даху і вала за рогі цягнуць туды.

– Што вы гэта робіце?

– А ці ты не бачыш? На даху трава вырасла, дык мы хочам сюды вала ўсцягнуць, каб ён гэту траву паеў!

Тады салдат кажа:

– Калі дасьце мне палуднаваць, дык я вас навучу, як траву дастаць!

– Добра, дадзім, толькі навучы!

Узяў салдат серп, траву на даху пажаў і валу скінуў. Накармілі дзед з бабай салдата, пад’еў ён і пайшоў”.

Галоўныя героі нямецкай народнай кнігі – гараджане Шыльды, у беларускай казцы – дурныя людзі, якіх шмат на свеце. Але разам з тым у апошняй сустракаем вобраз, які можа быць названы станоўчым. Гэта – салдат-зяць. Менавіта ён, каму абрыдла людская дурнота, пайшоў вандраваць па

свеце. Але ўсюды шмат дурняў. Разумны, працавіты салдат мае з гэтага прыбытак і шчаслівы вяртаецца дадому.

Навела і авантурна-навелістычныя казкі беларусаў

Вядомы з рыцарскіх раманаў сюжэт пра Трыстана і Ізольду увайшоў у зборнік кароткіх, займальных гісторый, якi захаваўся пад назвай "Навеліна" (XIII ст.). І ў гэтай прыгодзе, і ва ўсім зборніку чытач упершыню сустрэўся з новым жанрам, які пакуль што знаходзіўся ў самым пачатку станаўлення. Ён быў пераходнай формай ад пашыранага ў гарадскім фальклоры анекдота і таго літаратурнага жанра, што ў класічным выглядзе народзіцца праз паўстагоддзе – у "Дэкамероне" Д.Бакача.

Назва навела паходзіць ад італьянскага "novella", што значыць "навіна". У цэнтры навелы – яе асноўнае мастацкае зерне, "крышталь"; сэрцавінай жанра з'яўляецца навіна, або падзея, прыгода, прыклад, вакол якога пабудаваны сюжэт і дзякуючы якому ў ёй адбываецца нечаканы паварот. Такой "навіной" можа быць не толькі дзеянне, але і трапнае слова, паведамленне або адказ героя. Літаратурны жанр навелы ўзнік на традыцыях розных жанраў: анекдота, фабліо, фацэцыі, "прыклада", жыція, прытчы, усходніх навел, народных казак, паданняў, дзе камічнасць, недарэчнасць або наўмысная складанасць сітуацыі вымагала ад героя хітрамудрасці, дасціпнасці, трапнасці паводзін або адмысловага адказу ("вострага слова").

Другой важнай асаблівасцю новага жанру стала сціслацсь яго зместу. Навела – гэта невялікае па памеру эпічнае апавяданне. Але розныя жанры, якія сталі асновай для развіцця навелы, прыўнеслі ў яе спецыфічныя элементы. Анекдот змог насыціць навелу аванцюрным, прыгодніцкім зместам. Фабліо дадаў у яе структуру вобразы гарадскога жыцця, штодзённага сямейнага побыту. Вядомыя ў жанры жыція выключныя, амаль невырашальныя сітуацыі, дзе магчыма ўмяшальніцтва вышэйшых сіл або сіл "провидения", ператвараюцца ў навеле ў падзеі, якія вырашаюцца, дзякуючы выкрыццю злачынства або шчасліваму выпадку ("падарунку лёсу"). Перайшоўшы ў літаратуру, "прыклад" набыў навелістычны сюжэт, апавяданне аказалася звязаным з павучаннем. Алегарызм і павучальнасць прытчы становяцца новымі адценнямі ў жанры навелы.

Навела, як відавочна, узнікла на традыцыях старых літаратурных форм, але развіваючыся ў новым гісторыка-культурным кантэксце, у творчасці заходнееўрапейскіх пісьменнікаў, адасобілася ад старых жанраў, явіўшы новую структуру арганізацыі апавядання, т. зв. жанравы канон. У адрозненне ад прытчы навела пераносіць дзеянне ў рэальныя час і прастору, у ёй героі набываюць сваё імя, пэўнае сацыяльнае становішча. У адрозненне ад фабліо навела "дакументальная", час і месца дзеяння няхай і выдуманыя, але зноў-такі рэальныя. У адрозненне ад жыція навела мае свецкі характар. У адрозненне ад "прыклада" навеле ўласцівы акрэслены дынамічны сюжэт, а не статычнае апісанне, яна набывае сваю гістарычную дакладнасць.

Першапачынальнікам жанра і стваральнікам навелы Адраджэння называюць Дж. Бакача, італьянскага пісьменніка Трэчэнта. Яго раман "Дэкамерон" з'яўляецца адначасова і прыкладам складанай празаічнай структуры, і ўзорам навелы Адраджэння.

Такім чынам, у гісторыі ўзнікнення жанра навелы выключная роля належыць кантактным сувязям.

Разам з тым параўнальны аналіз навел і беларускіх навелістычных казак дазваляе меркаваць пра наяўнасць тыпалагічных сыходжанняў

Беларускі кантэкст жанра хоць зусім нешматлікі, але ўсё ж яго можна лічыць разнастайным. Навела ў Беларусі – прыклады арыгінальнай навелістычнай літаратуры, узоры перакладной навелы, а таксама тыя, якія маюць тыпалагічныя і кантактныя сувязі з творамі агульнаеўрапейскай навелістыкі. Зразумела, што і ў навелы можна вылучыць асноўныя этапы эвалюцыі як пэўнай структуры: ад зараджэння на этапе трансфармацыі папярэдніх жанраў – да замацавання ўстойлівай жанравай структуры, канона навелы – з далейшым развіццём і этапамі трансфармацыі ў творчасці прадстаўнікоў сусветнай навелістыкі.

Авантурна-навелістычныя казкі ў беларускім фальклоры дапамагаюць аднавіць як працэс архетыпізацыі сюжэта, так і варыянт белетрызацыі старажытнай з’явы: з крыніц народнай творчасці вырастае асобны літаратурны жанр, а мастацкі твор у сваю чаргу актуалізуецца ў новым гісторыка-культурным асяроддзі. Наяўнасць тыпалагічных паралеляў паміж беларускімі казкамі і літаратурнымі сюжэтамі, распрацаванымі ў заходнееўрапейскіх літаратурах, дазваляе сцвярджаць думку пра “адкрытасць” мастацтва слова не толькі да агульначалавечых праблем, але і пра “адкрытую сістэму” літаратурнага працэсу, у межах якой з'яўляюцца, а затым адраджаюцца наноў, набываюць “новае жыццё” творы старадаўняга мінулага.

Беларускія народныя казкі авантурна-навелістычнага кірунку пабудаваны на авантурна-прыгодніцкім, дасціпным, часам махлярскім сюжэце. У іх аснову пакладзена і хітрамудрасць героя, які сваімі паводзінамі або трапнымі размовамі “правучвае” або “павучае” хціўцу, зайздросніка, багацея. Героі многіх казак маюць агульнае ў сваім паходжанні з міфалагічнымі трыксцерамі. Часцей гэта мужык, які выкрывае папоў (“За што мужык папу бараду абгаліў”, “Мужык, пан і ксёндз”), паноў (“Асцярожны пасланец”, або пад іншай назвай – “Сцізорык зламаўся”, “Мужык і пан”), другога мужыка (“Разышлося, як заечае сала”), перамагае самога чорта. Беларуская казка навелістычнага характару ўводзіць у дзеянне не толькі чорта, але і святых на чале з Богам. Праўда, Бог тут дзейнічае не менш дасціпна і нечакана, як і сам чалавек (“Несцерка”), што выяўляе відавочна гуманістычны, рэнесансны характар гэтых казак.

Значная частка казак авантурна-навелістычнага зместу пабудавана, як сказана вышэй, вакол “трапнага (вострага) слова”. Вядомы цэлы шэраг твораў, дзе сюжэт зводзіцца да ўмовы: калі ты мяне (цара, папа, пана) падманеш, так што я скажу: “Хлусіш!”, дык перамога будзе за табою, простым чалавекам (мужыком, салдатам), і ты атрымаеш нейкую ўзнагароду.

У казцы “Папова зайздрасць не пайшла ў карысць” мужык напрыдумваў столькі неверагоднага, што не вытрымаў поп, залямантаваў.

“Поп добра лгаць умеў, а мужык яшчэ лепей, так раз кажа поп мужыку:

– Я добра лгу і ты добра лжэш, закладземся на пару валоў, каторы каторага пералжэ, той таго валоў забярэ”.

Ды на махлярствы мужыка поп урэшце не вытрымаў і адказаў:

“ – Лжэш, – кажа, – дурню!

– Аддай, ойча, маіх валоў!”

Пашыраючы ўяўленне пра сувязь навелы і беларускіх казак навелістычнага зместу, звернемся да артыкула Л.Барага “Вандроўныя сюжэты”: Значная колькасць вандроўных сюжэтаў (як адносна ўстойлівых фабульных элементаў, “што складаюць падзейную аснову структуры вуснага ці літаратурнага твора, якія пераходзяць з адной эпохі ці дзяржавы ў другую”) “перайшла ў бел.казкі і балады і атрымала своеасаблівы нац.каларыт, напоўнілася новым зместам. Так, у аснове сюжэта вядомай казкі “Аб тым, як ксяндзы вылячыліся” (зб.А.Сержпутоўскага “Казкі і апавяданні беларусаў-палешукоў”) ляжыць

гісторыя, што ідзе ад напісанай на фалькл.матэрыяле 2-й навелы 10-га дня "Дэкамерона" Бакача пра разбойніка, які марыў голадам тлустага абата і тым самым вылечыў яго ад хваробы. Пазней гэты сюжэт быў перапрацаваны ў ням.майстарзінгерскай песні Г.Сакса "Абат на водах" і ў фацэцыі польск.зб. "Польскія фацэцыі" (17 ст.) пра тлустага ксяндза, якогаі вылечыў пан, калі трымаў ксяндза пад замком і не даваў яму есці. Творчае пераасэнсаванне гэтага сюжэта сустракаецца ва ўкр.казцы "Ксёндз на курацыі", у рус.казцы "Пра вылячэнне тлустага манаха" ("Смаленскі этнаграфічны зборнік" У.Дабравольскага" (Бараг Л.Р. Вандроўныя сюжэты // ЭЛіМБел, т.1, с.571).

Пра вандроўныя сюжэты будзе сказана ніжэй. Разам з тым ставіць у залежнасць з'яўленне сюжэта аднаго твора ад падобнага яму, акрэсленага ў другім творы, у дадзеным выпадку наўрад ці апраўдана. Хутчэй за ўсё падабенства сюжэтаў у названых творах (ці ў асобных з іх) абумоўлена не кантактным характарам сувязей, а тыпалагічным сыходжаннем сюжэтных ліній. Аналізуючы беларускую казку ў параўнанні з іншанацыянальнымі творамі, можна выявіць не столькі кантактныя, але хутчэй за ўсё менавіта тыпалагічныя сыходжанні паміж беларускай і іншанацыянальнымі літаратурамі. Калі разглядаць жанр беларускай казкі ў супастаўленні з іншымі жанрамі (фальклорным – напалову фалкьлорным – уласна літаратурным), можна акрэсліць этапы фарміравання, крышталізацыі канона ўласна літаратурнага жанра ў межах сусветнай літаратуры як цэласнага ўтварэння.

Тэма 3. Склад літаратуры. Літаратурны працэс. Перыядызацыя

§ 1. Літаратурны працэс

Словы Б.Тамашэўскага: "Каждый век имеет свое определение литературы",– дазваляюць акрэсліць параметры вывучэння літаратуры, сусветнай і нацыянальнай. Адпаведна кожная эпоха мае свой склад літаратуры, што найперш звязана з паняццем "літаратурны працэс". Як пісаў М.І.Конрад: «Иным является в разное историческое время и состав литературы. Дело при этом не в том, что, скажем, в древности в состав литературы входило все – и песня, и историческое сочинение, и правовой документ, и философский трактат, и рассказ, а в более позднее время литературой стало только то, что получило наименование «художественной литературы». Исторически столь же реально и другое: различное представление о «художественности» и в связи с этим различный состав именно художественной литературы. Так, например, в Китае в некоторые периоды Средневековья в орбиту художественной л-ры не входил рассказ или роман, но входил политический трактат или публицистическая статья, если они были написаны с соблюдением определенных стилистических правил».

Складнікамі літаратуры з'яўляюцца:

Літара-тура		Склад л-ры: у перыяд Старажытнасці да л-ры акрамя ўласна літ.твораў адносілі таксама творы гістарыяграфіі, красамоўства, філасофіі, прыродазнаўства і г.д. У Сярэднявеччы адпаведна з іерархічнай структурай грамадства склалася свая сістэма літ.жанраў, якія аб'ядноўваюць у пэўныя групы ("протанапрамкі")
Літара-турны працэс	Літ. развіццё на пэўным адрэзку часу. Гістарычнае	У л.п. уваходзяць: 1) мастацкія творы (сур'ёзнай, высокай л-ры і масавай), 2) формы іх распаўсюджвання (публікацыі, перавыданні, літ.крытыка, чытацкія рэакцыі, – у эпісталярнай і мемуарнай л-ры і інш.), 3) факты

(рух напе-рад)	існаванне л-ры, яе функцыянаванне і эвалюцыя як у пэўную эпоху, так і на працягу ўсёй гісторыі нацыі, краіны, рэгіёна, свету (В.Халізеў)	"самапазнання" – праграмы, маніфесты літаратурныя, 4) літ. барацьба прадстаўнікоў розных літ. кірункаў (рамантыкаў – з класіцыстамі, славянафілаў – з западнікамі, сімвалістаў – з натуралістамі, якіх яны шырока трактуюць), 5) міжнародныя літ.сувязі і ўплывы (В.Халізеў) Асаблівае месца ў л.п. належыць творам ранейшых часоў, якія не маглі мець распаўсюджванне ў пэўны гіст. перыяд (у 1990-я гг. пашыраецца "вернутая л-ра" ў Беларусі), другія набываюць прынцыпова новую трактоўку ("Гамлет" Шэкспіра ў Т.Тцары, у кінаверсіі 2002 г. ЗША)

Відавочна, што змест і склад паняццяў "літаратура" і "літаратурны працэс", якія бліжэй за іншыя звязаны між сабой, абумоўлены найперш гісторыка-культурным кантэкстам, у якіх развіваецца літаратура, часам, калі ствараецца той ці іншы тэкст, які становіцца помнікам літаратуры.

§ 2. Перыядызацыя

Сусветная літаратура – гэта літаратура народаў свету, якая стваралася ва ўсе часы існавання чалавецтва. Менавіта Гётэ належыць вынаходніцтва тэрміна "сусветная літаратура", ім ён пазначыў мастацтва слова, пачынаючы з часоў фарміравання буржуазнага ладу. Але сучасныя тлумачэнні паняцця "сусветная літаратура" звязаны з уключэннем у яе гісторыю ўсёй гісторыі развіцця мастацтва слова. Адным з найбольш агульных паняццяў гісторыі і тэорыі літаратуры з'яўляецца паняцце "літаратурная эпоха". Блізкія ёй па сэнсу паняцці "літаратурны перыяд", "стадыя літаратурнага развіцця", якія маюць дачыненне да сусветнай літаратуры ўвогуле і да кожнай нацыянальнай літаратуры ў прыватнасці. Вылучаюць асобныя эпохі / перыяды /стадыі ў развіцці сусветнай / беларускай / інанацыянальнай літаратуры.

Звязаная з гісторыка-культурным кантэкстам свайго часу, сусветная літаратура падзяляецца традыцыйна на сем перыядаў, што знайшло адлюстраванне ў рознага тыпу выданнях, сярод якіх найбольш паказальныя акадэмічнае выданне "История всемирной литературы» (у 9 т., выйшла восем тамоў), а таксама вучэбнае выданне навукоўцаў Беларусі «История зарубежной литературы» (выд-ва «Універсітэцкае»).

1. **Старажытнасць** (тысячагоддзі існавання вуснай народнай творчасці – літаратура Старажытнага свету – да ІУ – УІ стст. н.э.)
2. **Сярэднявечча і Адраджэнне**: ад У – УІ ст. да пач. ХУІІ ст.
(Ранняе Сярэднявечча – да Х / ХІ ст., Сталае – да ХІУ / ХУ ст., Позняе – ХУІ – пач.ХУІІ ст.). Адраджэнне – пераходны перыяд гісторыі сусветнай літаратуры і мастацтва (ХІУ – ХУІ стст.).
3. ХУІІ і ХУІІІ стст. (літаратуры **барока і класіцызму** – ХУІІ ст., **Асветніцтва** – ХУІІІ ст.).
4. Класіка ХІХ ст**.: рамантызм і рэалізм**.
5. Літаратура апошняй трэці ХІХ—пач.ХХ ст. (з развіццём **рэалізму і нерэалістычных** напрамкаў).
6. Літаратура першай паловы ХХ ст.: **рэвалюцыйны, мадэрнісцкі** перыяд (процістаянне **рэалізму і авангардызму**).
7. Літаратура 2-й паловы ХХ ст.: **постмадэрнісцкі, пострэвалюцыйны** (развіваюцца літаратура **мадэрнізму і немадэрнізму**).

Гэта перыядызацыя звязана з вывучэннем літаратуры ў гісторыка-культурным кантэксце, што адпавядала канцэпцыі гістарызму ў развіцці сацыяльна-палітычных фармацый. Таму асноўныя перыядамі былі літаратуры Старажытнасці, Сярэдніх оўАдраджэнне, Новага часу і Найноўшага часу. Паміж т.зв. "чыстымі" даследчыкі (М.І.Конрад) вылучалі "пераходныя

перыяды”: элінізм, Адраджэнне, перыяд рэвалюцый 1830/1848 гг. і Парыжскай камуны.

Пры вывучэнні літаратурных з’яў у шырокім гісторыка-культурным кантэксце значная роля належыць паняццям, якія вызначаюць сутнасць асноўных літаратуразнаўчых напрамкаў і падыходаў. Паняцце “гістарызм” арыентуе на разуменне таго ці іншага факта ў сувязі з гістарычным развіццём як грамадства, так і самой з’явы. Паняцце “тыпалогія” мае дачыненне да структурна-змястоўных характарыстык літаратурнай з’явы, якія спрыяюць яе цэласнасці нават пры некаторых зменах, што адбываюцца з цягам часу, у выніку творчай дзейнасці пісьменнікаў, а таксама адрозніваюць яе ад іншых. Тлумачэнні гэтых паняццяў знаходзім у даведачна-энцыклапедычных выданнях: “Краткая литературная энциклопедия”, “Лексикон загального та порівняльного літературознавства”, “Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі”. Прыклады (3-ці слупок), падрабязна даследаваныя ў нашых кнігах: Г.Я.Адамовіч “З крыніц сусветнай літаратуры” (Мн., 1998) і “Літаратура – Кантэкст – Тэзаўрус” (Мн., 2003), дазваляюць акрэсліць іх асаблівасці:

Гістарызм	У літ.-знаўстве: агульная метадалагічная аснова для шэрагу напрамкаў літ.-знаўчага вывучэння літ.працэсу, творчасці асобных пісьменнікаў і маст.твораў. Больш выразна выкарыстоўваецца ў метадалогіі культ.-гіст., параўн.-гіст., сацыя-культ. і іншых школ, пры вывучэнні гіст.паэты-кі і творчай гісторыі маст.твора. У л-ры: – маст. засваенне канкрэтна-гіст.зместу той ці іншай эпохі, што часцей выяўляецца ў гіст.жанрах (М.Няфёдаў).	Напр., класіцызм як літ.-маст.кірунак належыць найперш л-ры XVII ст., звязаны з асаблівасцямі вырашэння апазіцыі “чалавек – дзяржава” у розныя перыяды развіцця абсалютызму
Тыпалогія (грэч.адбі-так + слова, паняцце)	Супастаўленне і класіфікацыя прадметаў і з’яў з пэўнымі дыферэнцыйнымі адзнакамі (параметр-амі), якія выяўляюцца шляхам выдзялення апазіцый. У філал.навуках тэрмін Т. стаў агульнаўжывальным і пашыраным з пач. 1960-х гг. (А.Волкаў)	Фармальна-змястоўныя характарыстыкі франц. класіцызму: прынцыпы перамайння прыроды і антычнасці, строгага ра-цыяналізму (яго складнікі)
Параўналь-ны (пар.-гіс-тарычны, пар.-тыпала-гічны) падыход	Дазваляе, на наш погляд, выявіць і акрэсліць спецыфіку паўтаральнасці той ці іншай з’явы ў розныя гіст.перыяды, у развіцці розных нац.л-р, знайсці тыповае і асаблівае ў літ.працэсе	Параметры класіцызму выяўляюцца ў гіст.-культ. літ.працэсах у Беларусі ў XX ст., што дазваляе вылучыць у іх некалькі класіцысцкіх хваляў

У сувязі з пераарыентацыяй літаратуразнаўчых даследаванняў на вывучэнне літаратуры як уласна мастацка-эстэтычнага феномена ўзнікаюць новыя канцэпцыі літаратурнага працэсу. Так, прынцыпова новая пазіцыя выкладзена вядучымі расійскімі навукоўцамі С.Аверынцавым М.Андрэевым, М.Гаспаравым, П.Грынцерам, А.Міхайлавым у артыкуле “Катэгорыі паэтыкі ў змене літаратурных эпох” (1994 г.), дзе вылучаны тры стадыі сусветнай літаратуры:

1. “архаічны перыяд”, адзначаны ўплывам фальклорнай традыцыі, міфапаэтычнай мастацкай свядомасцю, адсутнасцю роздумаў (рэфлексіі) над мастацтвам слова;

2. пачатак з літаратурнага жыцця Старажытнай Грэцыі (сяр. 1 тыс. да н.э. – да сяр. ХУIII ст.), уласцівы традыцыяналізм мастацкай свядомасці, "паэтыка стылю і жанру": арыентацыя на гатовыя формы (згодна з патрабаваннямі рыторыкі), залежнасць ад жанравых канонаў, вылучаюць два этапы з мяжой – Адраджэннем, пасля чаго зроблены крок ад безасабовага пачатку ў літаратуры да асобаснага (у межах традыцыяналізму), літаратура становіцца свецкай;

3. пачатак з Асветніцтва і рамантызму – эпоха індывідуальна-аўтарскіх стыляў. На першым плане –"індывідувальна-творчая мастацкая свядомасць", дамінанта – "паэтыка аўтара", вызваленне ад жанрава-стылявых канонаў рыторыкі. Збліжэнне з побытам чалавека. Літаратурны працэс вызначаецца асобай пісьменніка і акаляючай яго рэчаіснасцю. Рамантызм, рэалізм, мадэрнізм.

Сярод іншых пунктаў гледжання на перыядызацыю сусветнага літаратурнага працэсу можна назваць канцэпцыю В.П.Рагойшы, які прапануе вылучаць наступныя літаратурныя (культурныя) эпохі:

1. Вялікіх усходніх цывілізацый
2. Антычнасці
3. Сярэднявечча (У ст. – ХШ ст.)
4. Адраджэння (ХIУ ст. – ХУI ст.)
5. Барока і Асветніцтва (ХУII—ХУШ стст.)
6. Рамантызму (каля ХУШ ст.—сяр.XIX ст.)
7. Пазітывізму (з сяр. XIX ст.).

У развіцці беларускай літаратуры звычайна вылучаюць 2 галоўныя эпохі: 1) старабеларуская л-ра (XI ст. – канец ХУШ ст.) і 2) новая беларуская л-ра (з канца ХУШ ст.). Кожная з эпох мае свае перыяды:

1. Старабеларуская літаратура: а) агульнаўсходнеславянскі (старажытна-рускі, XI—ХШ стст.), б) перададраджэнскі (Х—ХУ стст.), в) Адраджэнне (ХУI—1-я пал.ХУII ст.), г) Барока і Асветніцтва (2-я пал.ХУII—ХУШ стст.).
2. Новую беларускую л-ру падзяляюць на літаратуру XIX ст. і XX ст.

У кожным з гэтых стагоддзяў свая перыядызацыя. Л-ра XIX ст.: а) канец ХУШ ст. – 1840-ыя гг., б) сярэдзіна XIX ст., в) парэформеннае 40-годдзе. Л-ра XX ст.: а) 1-я трэць XX ст., б) канец 1920-х – 1-я пал.1950-х гг., в) 2-я пал.1950-х – 1-я трэць 1980-х гг., г) 2-я пал.1980-х – па наш час.

Беларуская літаратура ўключаецца ў кантэкст сусветнай на мяжы Ранняга і Сталага Сярэднявечча, паралельна са славеснасцю іншых маладых еўрапейскіх народаў. Суадносячы развіццё літаратурнага працэсу ў розных краінах, можна вылучыць два тыпы адпаведнасцей: *сінхроннасць і асінхроннасць.* Апошняя мае формы *запозненасці (і паскоранасці) і апераджальнасці*.

Сінхроннасць (сінхранізм) уласцівы літаратурам маладых еўрапейскіх народнасцей на раннім этапе іх станаўлення і развіцця. Так, зараджэнне славеснасці на старажытных беларускіх землях адбываецца амаль у той самы час, як і ў феадальных дзяржавах Еўропы, Адраджэнне на беларускіх землях сінхранічна еўрапейскаму Паўночнаму Адраджэнню.

Запозненасць літаратурных феноменаў выяўляецца ў тым, што аналагічныя з'явы пашыраюцца ў адной нацыянальнай літаратуры з пэўным спазненнем у часе ў параўнанні з іншай літаратурай (або іншымі літаратурамі). У літаратуразнаўстве ў сувязі з гэтым вылучаецца тэрмін *паскоранасць*. Падрабязна гэта адметнасць літаратурнага працэсу на Беларусі даследавана ў працах В.Каваленкі, В.Івашына і іншых. У дачыненні да нацыянальнай (балгарскай) літаратуры гэта паняцце было ўведзена ва ўжытак Г.Гачавым у яго кнізе «Паскоранае развіццё літаратуры». Разам з тым ідэя паскоранасці раней за даследаванні вучоных была сфармулявана М.Багдановічам у артыкуле

“Забыты шлях”. Паняцце «запозненасці» можа быць скарыстана ўвогуле адносна ўсіх літаратур маладых еўрапейскіх народнасцей, якія пачалі сваё станаўленне ў часы Сярэднявечча запознена, у параўнанні са старажытнымі літаратурамі народаў свету.

Трэцяя заканамернасць – *апераджальнасць* – выяўляецца ў нацыянальнай літаратуры адносна тых ці іншых замежных літаратур у прыватнасці і ў дачыненні да сусветнай літаратуры ў цэлым. Апераджальнасць ёсць характэрная рыса і нацыянальнай беларускай літаратуры (так, напр., М.Багдановіч апярэджвае даследаванні беларускіх і замежных вучоных, фармулюючы думкі пра паскоранае развіццё літаратуры, пра дыялектыку санетнай формы і інш.), а спецыфіка суаднясення міфалагічнага / фальклорнага з рэчаіснасцю ў “Шляхціце Завальні, альбо Беларусі ў фантастычных апавяданнях” Я.Баршчэўскага пэўным чынам “апярэджвае” бум лацінаамерыканскага рамана 1960-х гг.

Асноўныя літаратурныя эпохі, склад літаратуры / кірункі

Старажытнасць	Уласна літаратурныя роды. жанры: эпас, лірыка, драма; Гістарыяграфія Красамоўства Філасофія Прыродазнаўства
Сярэднявечча і Адраджэнне	Старажытныя (на тэр.Еўропы акрамя ст. Грэцыі і Рыма) + сярэднявечныя: клерыкальная (царкоўна-рэліг.) л-ра, рыцарская л-ра, гарадская л-ра. Народна-эпічная л-ра (2 перыяды) Адраджэнне: гуманістычная канцэпцыя чалавека і свету; новыя жанры ў л-ры. Рэнесансны рэалізм
17 і 18 стст.	17 ст.: барока, класіцызм 18 ст.: эпоха Асветніцтва: асветніцкі класіцызм, асветніцкі рэалізм. сентыменталізм
Класіка 19 ст.	Рамантызм і рэалізм
Апошняя трэць 19 – пач. 20 ст.	Рэалізм (класічны / крытычны рэалізм, сацыялістычная, пралетарская л-ра) Нерэалістычныя кірункі: натуралізм, л-ра дэкадансу (сімвалізм, імпрэсіянізм, эстэтызм)
1-я пал. 20 ст.	Рэалізм Мадэрнізм / авангардызм: дадаізм, кубізм, экспрэсіянізм, імажынізм, футурызм, сюррэалізм, л-ра “плыні свядомасці”
2-я пал. 20 ст.– пач. 21 ст.	Постмадэрнізм і мадэрнізм (неаавангардызм) Немадэрнісцкая л-ра

2.1. Антычнасць

Межы антычнай літаратуры – стагоддзі вуснай народнай творчасці – да ІУ–У ст.н.э., прычым, старарымская літаратура з’яўляецца толькі з ІІІ ст.да н.э. Траянская вайна (як называлі адзін з вялікіх паходаў на Трою) была каля 1200 г. да н.э. А пранікненне ахейцаў (плямёны ахейцаў і данайцаў адпавядаюць назве “грэкі” ў гамераўскім эпасе) на землі стараж.культуры пачалося яшчэ з 15 ст. да н.э. Гэтыя плямёны прыходзілі на землі з высокаразвітай культурай, якая атрымала назву “крытамікенскай”, паколькі в.Крыт быў буйным цэнтрам стараж.культуры (з дасканалымі на той час мараплаваннем і гандлярствам, дойлідствам і ганчарствам, мастацтвам і пісьменнасцю). Гэту культуру найперш перанялі і засвоілі ахейскія плямёны.

Антычная літаратура – літаратура рабаўладальніцкага грамадства. Гісторыя гэтага грамадства паўплывала на фармаванне і развіццё літаратуры. На першым этапе (пераходу ад першабытнаграмадскага ладу да рабаўладальніцкага) асн.помнікам, які адлюстраваў узровень тагачаснай

матэрыяльнай і духоўнай культуры, быў эпас Гамера. Гэта архаічны або дакласічны перыяд, які завяршыўся ў УІІІ ст. да н.э.

УІІ—УІ стст. да н.э. звязаны з панаваннем класічнай формы рабаўладання. Гэта быў час гарадоў-дзяржаў (полісаў) з рэспубліканскай формай кіравання, з ураўнаважаннем працы рабоў і свабодных у гаспадарцы. Час росквіту старагрэцкай л-ры, калі пашырыліся яе асн. роды, віды, жанры – перыяд класікі, або элінскі (Элада – назва Грэцыі на грэч.мове).

З ІІІ ст. да н.э. па У ст.н.э. – паслякласічны перыяд, адметны тым, што да літаратуры Старажытнай Грэцыі далучаецца літаратура Старажытнага Рыма (з сяр. ІІІ ст. да н.э.). Ужо з канца ІУ ст. да н.э. з’явіліся манархічныя дзяржавы, якія сталі вызначаць палітыку. Яны ўтварыліся пры распадзе дзяржавы Аляксандра Македонскага. У ІІІ ст. да н.э. Рымская імперыя пачала захоп дзяржаў Міжземнамор’я.

У антычнай літаратуры адбылося зараджэнне і станаўленне трох літаратурных родаў: эпасу, лірыкі і драмы. Эпас прадстаўлены творамі старагрэцкага аэда Гамера (“Іліяда”, “Адысея”), старарымскага паэта Вергілія (“Энеіда”) і інш., паэмамі героіка-легендарнага зместу, заснаванымі (у рознай ступені) на міфах. У эпасе адлюстраваны важныя для тагачаснага чалавека гістарычныя падзеі, падрабязнасці лёсу герояў, жыццёвыя рэаліі, элементы побыту і інш. Антычная лірыка данесла да нашага часу найперш перажыванні стараж.грэка або рымляніна, асаблівасці яго духоўнага жыцця, грамадзянскую пазіцыю, пошукі адказаў на філасофскія, палітычныя, маральныя пытанні, роздум пра асабістае жыццё і навакольны свет. Драма таксама займала важнае месца ў жыцці грамадства, адлюстроўваючы складаныя моманты гістарычнага быцця народаў, пабудаваная на міфах. Яна звярталася не да невялікай колькасці грамадзян, як лірыка, але да шматлікай, шматтысячнай аўдыторыі.

Антычная лірыка

У антычнай літаратуры аформіліся 2 віды мастацкага слова – проза і паэзія. З яе бяруць свой пачатак розныя жанры паэзіі і прозы, прычым вершаваная форма лічыцца больш старажытнай, чым празаічная. Крыніцаю для нараджэння паэтычных жанраў афарызмаў, прыказак, прымавак, загадак быў фальклор. Адным з жанраў, што выйшаў з народнай творчасці, была **байка** (прадстаўнікі – старагрэцкі паэт Эзоп, старарымскія паэты Федр), для якой уласцівы алегарызм, іншасказанне, наяўнасць элементаў жывёльнага эпасу і маралі (або павучання).

Байка.Сабачая хата (з Плутарха)

Мароз, і снег, і люты вецер.
Клубком скруціўся Цюлік і дрыжыць,
Кляне ўсё на свеце
Ды марыць: “Толькі б да цяпла дажыць,
Тады адгрукаю такую хату,
Ніякія не проймуць халады!”
... Прыйшла вясна, павеяў ветрык цеплаваты,
На рэках затрашчалі і заварушыліся ільды,
Прыгрэўся Цюлік, пазяхае з асалодай,
Няма яму цяпер бяды,
Не ганіць ён, як некалі, прыроду.
“Ах, збудаваць калісьці я збіраўся хату?
Нейк перажыў зіму і зноў перажыву,
А будавацца – клопату багата!”

Намеры, планы поўняць галаву,
Ды толькі там кіпіць работа,
Дзе ёсць напор, а не лянота. (Вольны пераклад Эдуарда Валасевіча)

Паняцце “лірыка” можна вызначыць адным словам – “*пачуццё*”, паколькі менавіта свет пачуццяў з’яўляецца асноўным ў гэтым відзе мастацкага слова. Старагрэцкая лірыка развівалася ў дзвюх формах (УІІ — УІ стст. да н.э.): мелікі (мелічнай паэзіі) – песні пад акампанемент ліры або кіфары, і ў формах элегіі і ямба – дэкламацыі твора пад акампанемент флейты. Захаваліся часткова толькі паэтычныя тэксты, музычнае суправаджэнне ва ўсіх выпадках страчана.

Сольная меліка (узнікла на аснове любоўных, застольных або вясельных песень) аднагалосая, прастаўлена імёнамі Алкея (вядомы яго “Песні барацьбы” як узоры палітычнай паэзіі, застольныя вершы і любоўная лірыка; яго імем названы алкеевы радок – 4-храдковая страфа з рознаметрычнымі стопамі), Сапфо (Сафо) з вострава Лесбас – стваральніца своеасаблівай паэзіі кахання: эратычнымі матывамі, вострым адчуваннем страты, ухваленнем багіні Афрадыты, а таксама эпіталаміямі (вясельнымі песнямі). Яе імем названа сапфічная страфа: з трох 11-складовікаў і больш кароткага радка адонія.

“Ты казала: не заўважае?.. – Ўбачыць!
Не бярэ дароў?.. – Сам з дарамі прыйдзе!
Не кахае?.. – Дык закахаецца моцна,
Хоць і міжволі...
Дык сыдзі ж і сёння з прыступак трона:
Не дазволь змарнець мне ў журбоце дзікай –
У нялёгкай гэтай страшэнна хвілі
Дапамажы мне!” (“Гімн Афрадыце” Сапфо, пер.Л.Баршчэўскі)

Трэцім прадстаўніком сольнай мелікі лічыцца Анакрэонт: яго любоўная лірыка перадае шматфарбнасць любоўнага пачуцця, у застольных песнях прысутнічаюць музы і каханне, паэт паўстае песняром вольнага жыцця і прыгажосці. Анакрэантычная паэзія – гэта перайманне асноўных матываў Анакрэонта (вольнадумства, бесклапотнасць і любоў да жыцця, каханне і віно): у творах Вальтэра, Г.Э.Лесінга, А.С.Пушкіна, М.Багдановіча (“Бледны, хілы, ўсё ж люблю я...”).

Бледны, хілы, ўсё ж люблю я
Твой і мудры і кіпучы верш, Анакрэон!
Ён у жылах кроў хвалюе,
Ў ім жыццё струёю плешча, вее хмелем ён.
Верш такі – як дар прыроды,
Вінаградпае, густое, цёмнае віно:
Дні ідуць, праходзяць годы,--
Але ўсё крапчэй, хмяльнее робіцца яно.

Харавая меліка (песні хора) узнікае з абрадавых ухваленняў, **гімнаў** у гонар багоў і інш. Яе віды: дыфірамбы (гімны ў гонар бога Дыёніса), эпінікіі (у гонар пераможцаў на гімнастычных спаборніцтвах), парфеніі (выконваліся хорам дзяўчат), трэны (надмагільныя, пахавальныя плачы) і інш. Вядомы парфеніі Алкмана: так, у вершы “Спят вершины высокие гор и бездн провалы…» (пер.В.Верасаева) перастварaецца малюнак начнога сна прыроды (найбольш адпавядаў ідэалам хараства і гармоніі ў старажытных грэкаў), вобразы верша аднаўляюцца ў лірыцы Гётэ, перапрацаваны Лермантавым («Горные вершины спят во тьме ночной…»). **Оды** Піндара прысвечаны героям (пераможцам Алімпійскіх гульняў), іх родам і мясцовасцям, дзе нарадзіліся або дзе адбываюцца гульні (у Дэльфах, Алімпіі, Немее або на Істме карынфскім – у Піфійскіх одах); у іх выкарыстаны грэчаскія міфы, оды адметны метафарычнасцю, асацыятыўнасцю, шматфарбнасцю вобразаў.

У старагрэцкай лірыцы пашыраны формы элегіі і ямба. Асноваю элегіі быў элегічны двуверш (1-ы радок гекзаметр, 2-і пентаметр). Узнікае з пахавальнай

заплачкі, набывае тэматычную разнастайнасць: палітычную і грамадскую праблематыку (у творчасці афінскага палітычнага дзеяча Салона), спалучаючы сацыяльныя і маральныя матывы (асуджаецца перамешванне саслоўяў і маральных норм – у паэзіі Феагніда), філасофскі роздум пра жыццё і смерць, пра сэнс чалавечага існавання (хуткаплыннасць і няпэўнасць чалавечага жыцця – у Мімнерма), тэмы вайны і кахання, вышэйшага права чалавека на жыццё (шчырасць іх асэнсавання – у паэзіі Архілоха) і інш. Архілох – аўтар найбольш ранніх у старагрэцкай паэзіі лірычных вершаў, першапачынальнік аднаго з відаў дэкламацыйнай лірыкі – ямба.

Жанр элегіі перанесены на глебу старарымскай паэзіі. Дзве традыцыі ўвасаблення тэмы кахання ў любоўнай лірыцы: аб’ектыўная і суб’ектыўная. Першапачынальнік любоўнай лірыкі і яе суб’ектыўнай плыні Катул пераймае традыцыі Сапфо і асэнсоўвае іх у кантэксце ўласнага жыццёвага і творчага вопыту (перадаючы ў вершах гісторыю кахання да Лесбіі, у сапраўднасці Клодыі).У яго паэзіі два віды кахання: як духоўнае, платанічнае, “бацькоўскае” пачуццё і як фізічнае, каханне-жаданне (“Другам не буду табе, хоць стала б ты сціплаю знову, // А разлюбіць не змагу нават злачыннай цябе”), калі каханая здраджвае паэту. Некалькі вершаў Катула перакладзены У.Караткевічам:

Будзем жыць і кахаць, мая падруга!
Хай дзяды бурчаць разлютавана –
Вартасць іх бурчанню медны шэлег!

Любоўная элегія ў творчасці Тыбула (Дэлія і Немесіда – гераіні паэта), Праперцыя (услаўленне Цынцыі, або Кінфіі; уключэнне ў паэзію кахання вобразаў навакольнай прыроды як новы элемент рымскай паэзіі, а таксама міфалагічных вобразаў). Элегіі ў творчасці Авідзія: “Любоўныя элегіі”, “Трыстыі”, “Пасланні з Понта” і інш. (наследванне традыцый Феакрыта – замілаванне вясковым жыццём, уцехамі на ўлонні прыроды).

Эпоха элінізму і яе літ.каштоўнасці. Культ.цэнтрам стала Александрыя: вядомы Александрыйская бібліятэка, Мусейон (Дом муз), александрыйская паэзія, адметная вучоным характарам, цікавасцю да гамераўскага эпасуц (“Арганаўтыка” Апалонія Радоскага), жаданнем наблізіцца да самых вытокаў гісторыі (апавяданні Калімаха з 4-х кніг “Пачаткі”), цікавасцю да міфалогіі (у гімнах багам Калімаха), тыпам паэта-філолага (узор – Калімах, паэт-эксперыментатар). Вядомы элегіі Калімаха (пра “касу Берэнікі” – паэт.тлумачэнне гісторыі сузор’я). Пашыраюцца малыя формы паэзіі: элегія, ямб, гімн, эпіграма, ідылія, буколіка.

Ідылія – невялікі верш-замалёўка з жыцця вёскі ці гораду, сцэнка дыялагічнага характару. Заснавальнік – Феакрыт (выкарыстоўваў фалькл.традыцыі, стварыў жанр “пастухоўскага верша” – буколіку, змест якога – услаўленне пастухоўскай працы, жыцця на ўлонні прыроды). Творы Феакрыта: “Ідылія І” (“амебейныя” – па чарзе – спевы пастухоў), “Сіракузянкі, або Жанчыны на свяце Адоніса” (паэт нар.у Сіракузах, большую частку жыцця правёў у Александрыі пры праўленні дынастыі Пталамееў). “Буколікі” (“Пастухоўскія вершы”) Вергілія створаны на ўзор букалічнай паэзіі Феакрыта (вобразы ідэальнай краіны Аркадыі, дзе пастухі на ўлонні прыроды занятыя каханнем і паэзіяй; матывы ўслаўлення прынцыпата Аўгуста).

Эліністычная паэзія Старажытнага Рыма: услаўленне Рымскай імперыі ў творчасці Вергілія і Гарацыя, паэт апазіцыйнага кірунку – Авідзій. Эпітафію Вергілій напісаў сам для сябе: “Воспел пастбища, села, вождей»: паэт звяртаецца да традыцый букалічнай паэзіі, услаўляе Рымскую імперыю і яе заснавальнікаў (паэма “Энеіда”), стварае дыдактычную паэму пра сялянскую працу (“Георгікі, або Земляробчыя вершы”).

Самыя вядомыя радкі Гарацыя – “Лепшы медзі памятнік справіў я...” (пер. М.Багдановіча, верш “Памятнік”). Творы Гарацыя: “Сатыры”, “Эподы”, “Оды”, “Пасланні”. Сфармуляваў вышэйшую дабрачыннасць – паняцце “залатой сярэдзіны” (аднаўляецца гармонія паміж розумам і пачуццямі, чалавекам і грамадствам). Ода “Да Ліцынія Мурэны” (брата жонкі Мецэната, пакаранага за ўдзел у змове супраць імператара Аўгуста). Асаблівасці од Гарацыя (т.зв.гарацыянская ода – з выразнымі эпікурэйскімі матывамі, шматстайнасцю памераў, тэматычным багаццем – ухваляў Аўгуста і Мецэната, звяртаецца да сяброў, разважае аб чалавечым жыцці: з дапамогай Вергілія Гарацый пазнаёміўся з Мецэнатам, які падараваў яму маёнтак у Сабінскіх гарах і рэкамендаваў яго Аўгусту). “Пасланне да Пізонаў” (арыстакратычная сям’я ў Рыме) з 11 зб-ка “Пасланняў” – “навука паэзіі”, прысвечаная праблемам паэтычнага майстэрства.

Паэзія Авідзія: любоўныя элегіі (“Лекі ад кахання”, прыклад аб’ектыўнай плыні ў развіцці жанра), “Гераіні” (гал.гераіні – міфічныя асобы, якія пішуць лісты сваім каханым), эратычныя матывы ў 3-х кнігах “Навукі кахання”, “Метамарфозы” (пераўтварэнні – на міфалагічныя сюжэты), элегіі з кнігі “Трыстыі” (“Сумныя элегіі”) і “Пасланні з Понта” (“Пантыйскія элегіі”). Выгнаны Аўгустам на Чорнае мора ў г.Томы, дзе і памёр. Вобразы апошняга прыстанішча паэта захаваны ў яго вершах. Народная легенда пра жыццё Авідзія-выгнанніка на Палессі – у вершах У.Сыракомлі (“Авідзій на Палессі”), М.Танка (“Авідзію”, “Ля помніка Авідзію”). Пераклад з “Метамарфоз” Авідзія – “Грамада зорак “Карона” і “Ікар і Дзедал” (М.Багдановіча).

Антычная спадчына ў творчасці М.Багдановіча

Уплыў антычнай культурнай спадчыны на розных этапах творчай дзейнасці можна прасачыць на прыкладзе жыцця і творчасці Максіма Багдановіча. Выхаванне на лепшых узорах антычнай літаратуры ў сям’і Багдановічаў пачыналася з дзяцінства. Так, у бібліятэцы бацькі Максіма былі паэмы Гамера “Іліяда” і “Адысея”. Пазней М. Багдановіч у апавяданні “Шаман” характарызуе гэтыя творы: “Перагарніце хаця б велізарнейшую Іліяду або Адысею: там вы знойдзеце шмат вершаў аб красе розных людзей, учынкаў, рэчаў,– а аб красе зямлі бадай што ні слова няма. Амаль тое ж самае і ў рымскай паэзіі”.

Вывучэнне старагрэцкай і рымскай класікі фарміравала паэтава ўяўленне аб прыгажосці, катэгорыі, якой М.Багдановіч надаваў асаблівую ўвагу ў сваёй творчасці. Гэты ідэал прыгожага, як выразна адчуваў беларускі паэт, у антычнай літаратуры (дакладней – старагрэцкім эпасе і ў рымскай паэзіі) існуе толькі ў свеце, створаным чалавекам або падуладным чалавеку – у яго знешнім выглядзе, ва ўчынках, у рэчах (прыгадаем апісанне шчыта Ахіла ў паэме “Іліяда”). Для антычнай літаратуры, якая ў многім апіралася на традыцыі міфалагічнага мыслення, стыхіі або з’явы прыроды атаясамліваліся з боскімі сіламі. Таму паэт падкрэслівае, што ў старажытных грэкаў аб прыгажосці навакольнага свету, свету прыроды не згадваецца. Яе не бачылі, не разумелі. А бачылі і разумелі ў ёй дзеянне сляпых сіл, уладу ўсемагутнага Кона або Року. Метавіта такую думку пра ўсемагутнасць Кона падкрэслівае далей М.Багдановіч. “А што да грэкаў, каторыя не ўмелі укрыць ад сваіх вачэй красою жах зямлі, дык затое ж паміж іх узрасла вера ў нястрымную моц сляпога, адвечнага Кона: усе грэцкія трагедыі,– найвялікшыя трагедыі, лепш ад каторых не было ні раньш, ні пазней,– усе яны кажуць аб адным: як гэты Кон нішчыць волю і сілу чалавека, як ламае іх, быццам тонкія пруцікі”.

Такім чынам, сярод найлепшых твораў антычнай літаратуры паэтам былі названы паэмы Гамера і грэцкія трагедыі, а таксама раскрыты дзве характэрныя рысы гэтай літаратуры: панаванне ў ёй сілы і магутнасці Кона і стварэнне ў ёй ідэалу прыгажосці, звязанага з чалавечай асобай.

Гэтаксама ў шэрагу сваіх вершаў паэт згадвае вобразы антычнай міфалогіі:

... Хай судны час настане,–
Спакойна Музе ён і проста ў вочы гляне,
І будзе за любоў да здольнасці сваёй
Апраўдан Музай і ўласнаю душой...
Табе прывет нясу, ласкавая Камэна,–
Натхненнем упаіў нас ключ твой Гіпакрэна (“Ліст да п. В.Ластоўскага”).

У гэтым вершы вобразы старагрэцкай міфалогіі звязаны з тэмай творчага натхнення і паэтычнай працы. Яны з’яўляюцца ключавымі ў размове пра здольнасці чалавека і рамесцнікую працу, якую неабходна прыкласці да гэтых прыродных здольнасцей. Творца нібыта ўступае ў дыялог са старажытнаю Музаю, адказваючы ёй, той, хто дае талент і натхненне, сваім уменнем нястомна працаваць, упартасцйю свайго розуму, ад якога залежыць плён гэтай творчасці. Так у паэта побач з Моцартам з’яўляецца мужны, працавіты Сальеры, а побач з талентам – апантаная праца, побач з думкай, розумам – натхненне.

Паэт спалучае старажытнае і сучаснае, міфічныя вобразы і фальклорныя матывы, антычныя традыцыі і традыцыі нацыянальныя. Менавіта антычныя прыклады даюць М.Багдановічу магчымасць пераканаўча сказаць пра сваю любоў да айчыны: верш “Калі зваліў дужы Геракл у пыл Антэя...” У гэтым вершы паэт выкарыстоўвае прыём паралелізма, праводзячы спачатку сюжэт з антычнай міфалогіі, затым – у другой страфе – расказаўшы пра самога сябе. Але параўнанні вобразаў выкарыстоўваюцца не толькі пра спалучэнні двух строфаў, але і ўнутры першай страфы, дзе адразу ідзе гэтая пароалель са знаёмымі паэту з дзяцінства вобразамі: бой асілкаў, калі адзін адольвае другога; сіла волата параўноўваецца з сілаю дрэва, дуба, што таксама сімвалічна і сімптаматычна для творчасці беларускага паэта.

М.Багдановіч не толькі пераймаў антычныя вобразы, ствараючы сюжэты на ўзор старажытных, але і займаўся перакладам. Як вядома, у “Метамарфозах” старарымскі паэт Авідзій апавядаў гісторыі пераўтварэнняў адных рэчаў у другія, паданні пра ўзнікненне сузор’яў і інш. Так, адну з гісторый пераказвае М.Багдановіч па-беларуску: “Грамада зорак “Карона”. “Ікар і Дзедал”, урывак з “Метамарфоз”, зноў вяртае паэта і чытача да тэмы творчавй апантанасці, нагадвае пра жаданне пераўзысці сябе, свае фізічныя здольнасці з дапамогай розуму, творчай думкі. Бо менавіта гэта набліжае чалавека да Бога. Невыпадкова там, на зямлі, людзі: рыбак, пастух, аратай,– убачыўшы дзедала і Ікара, што ляцелі на крылах, кожны з іх “пазіраў на Дзедала з сынам і лічыў іх за багоў, бо адны яны могуць лятаць у паветры”. Але ж то была сіла творчай думкі, працы і натхнення. У пэўным сэнсе вобразы Дзедала і Ікара нагадвалі пра самога паэта, Максіма Багдановіча, і яго бацьку, Адама Ягоравіча.

Але ж “старая спадчына” давала і багаты матэрыял для ўдасканальвання майстэрства, найперш, майстэрства паэзіі. “Таму звярнуўся я к рандо, санетам...”, піша М.Багдановіч. Паэт аднаўляе адкрытыя ў старажытнасці формы верша, яго памеры. Нізку сваіх вершаў з цыкла “Старая спадчына” М.Багдановіч назваў гэтым прыгожым словам: “Пентаметры”. У сваіх пентаметрах, назва якіх асацыіруецца са “старой спадчынай”, з сівой даўнінай, з дасканаласцю і прыгажосцю паэтычнай спадчыны, паэт аднаўляе чыстыя, прыгожыя вобразы. Гэтаксама як і старажытныя аўтары, М.Багдановіч

выкарыстоўвае пентаметр у спалучэнні з гекзаметрам, ствараючы асаблівую форму – элегічны двуверш:

Падаюць вішняў цвяты, і разносіць іх вецер халодны;
Снегам у чорную гразь падаюць вішняў цвяты.

Чыстым прыкладам пентаметра ў беларускай паэзіі даследчыкі называюць пераклад М.Багдановічам верша французскага паэта Поля Верлена “Рыцар Няшчасце, што скрозь ездзіць пад маскай маўчком...”

Адраджэнне антычных узораў дапамагло беларускам у паэту лепш адчуць жыццёвасць родных каранёў, перайманне старажытных форм стала спробаю выпрабавання гнуткасці і ёмістасці, непараўнальнага багацця роднай мовы. Так у “вянок” М.Багдановіча ўвайшлі не толькі кветкі родных палёў, але і дыяманты розных народаў, у тым ліку старажытных грэкаў і рымлян.

Героі антычнай міфалогіі	Зеўс, Апалон, Купідон / Эрас, Кон, паркі, Ікар і Дзедал
Антычныя аўтары	Гамер “Іліяда”, вершы Анакрэонта
Сістэма вершаскладання	гекзаметр, пентаметр, ямб, харэй, асклепіядаў верш

Запазычваючы сюжэты, матывы, вобразы антычнай літаратуры, М.Багдановіч узбагачае арыгінальную творчасць і нацыянальны літаратурны працэс, развівае і ўдасканальвае сістэму літаратурных сувязей і ўзаемадзеяння (вызначэнні паняццяў даюцца па “Лексікону”):

Скразныя вобразы	Прадметныя рэаліі, прыродныя з’явы, чалавечыя постаці абстрактныя паняцці, якія з’яўляюцца лейтматывам, сімволіка-метафарычнай эмблемай пэўнага твора, творчасці таго ці іншага аўтара, асобнай літ.школы, нац.рэгіёну ці нават сусветнай л-ры. З дапамогай с.в.-персанажаў, якія акрамя іншага выконваюць вункцыю сувязі паміж творамі, будучы адным са спосабаў цыклізацыі, пабудаваны пераказы пра герояў (Персэя, Тэзея, Геракла, Ясона, Эдыпа), дзве паэмы Гамера, аб’яднаныя адным вобразам Адысея. Сярод іншых с.в. – вобразы гал.герояў Р.Ралана (Жан-Крыстоф), Э.Заля (Ругон-Макары), Т.Драйзера (Фрэнк Каўпервуд), І.Пруста (Марсель), Ф.Кафкі (Іозэф К., К.), героі Фолкнера, Гарсія Маркеса... С.в. натуральнай і акультуранай прыроды: лес, неба, агонь, зямля, рэчка, дрэва, кветка... С.в. сітуацый, на якіх будуецца сюжэтны каркас: карнавал, вяселле, любоўны трохкутнік, дуэль, смерць... звязаныя з экзістэнцыйнымі праблемамі: каханне, здрада, свабода, выбар... С.в., абумоўленыя сямейнымі сувязямі: бацька, маці, сын, сястра...(Ю.Папоў)	У творчасці Багдановіча: Эрас з цыкла “Эрас”, Мадонна, каханая, васілёк, крыніца...
Вобразная аналогія	Правакацыя метафарычнага супастаўлення з вядомым літ., фалькл., маст.творам, гіст.падзеяй ці асабай для больш глыбокага разумення аўтарскай задумы, ідэі, вобраза-персанажа. Вылучаюць падкрэсленую (часта пазначана загалоўкам: “Швейцарскі Рабінзон” І.Кампе, “Польскі Рабінзон” А.Дыгасінскага) ці схаваную в.а. - Яна скіроўвае да пераасэнсавання традыц.вобраза (“Рамео, Джульета і цемра” Я.Отчэнашака), можа вызначаць агульную сюжэтна-тэматычную сітуацыю (“Майстар і Маргарыта” Булгакава) (А.Волкаў)	Цыклы “Эрас”, “Мадонны” Вершы “Калі звaліў дужы Геракл у пыл Антэя...”, “Прыгожы сад, які любіў Вато...”
Алюзія (грац з	Адлюстраванне нечага без аўтарскай адсылкі ці іншых спосабаў аўтарскага падкрэслівання. Звычайна сціслы,	“Я – падупаўшы Рым, каторы

кімсьці, жартаваць)	быццам выпадковы, але насамрэч патрэбны намёк на пэўныя абставіны, сітуацыю, падрабязнасць, чалавека. Арыентавана на тое, што чытач успрыме і супаставіць яе з пеершаасновай і належным чынам зразумее сэнс ужывання (у гэтым яе адрозненне ад рэмінісцэнцыі, з якой яе часта блытаюць) (А.Волкаў)	пазірае на белых варвараў, на бушаванне іх" (у 5 ст. за 14 дзён белыя варвары – герм. племя вандалаў – разбурылі Рым)
Рэмінісцэнцыя	Схаваная (незадакументаванае) пасланне ці літ.цытата з неназванай асновы, своеасаблівая паралель да першатвора: вольнае аднаўленне, варыяцыя вобраза, падрабязнасці выказвання, рытма-меладыйнай канструкцыі, інш.мікра-складніка ў новым ідэйна-маст.кантэксце. У адрозненне ад інш.разнавіднасцей запазычання можа быць літ.і параліт. (публіцыст., грамадска-паліт., філас.). Існуе р.-пародыя і р.-парафраз (А.Волкаў)	"Лепш медзі помнік..." "Ікар і Дзедал" "Ліст да п. В.Ластоўскага" Грамада зорак "Карона"
Цытата літаратурная	Непасрэднае выкарыстанне ў творы цытат з іншага аўтара (агульнавядомых выказаванняў, афарызмаў і інш.), без пазначэння аўтарства або з указаннем крыніцы	"Дзень гэты,– як пісаў Катул,– Я белым каменем адзначу"

Адраджэнне

Гуманістычная канцэпцыя чалавека і свету

Эпоха, якая, паводле Энгельса, "мела патрэбу ў тытанах і якая нарадзіла тытанаў па сіле думкі, страсці і характару, па шматбаковасці і вучонасці":

Італія	Дантэ, Ф.Петрарка, Дж.Бакача, М.Баярда, Л.Арыёста, Т.Таса,	Леанарда да Вінчы, Мікеланджэла, Рафаэль, Л.Бруні, Л. Вала, Н. Кузанскі, П. дэла Мірандола
Францыя	Ф.Рабле, П.Рансар і паэты "Плеяды", М.Наварская, М.Мантэнь	Кароль Францыск 1, Гіём Бюдэ, Жак Лефеўр д'Этапль
Англія	Дж.Чосер, Т.Мэлары, Э.Спенсер, Ф.Сідні, Т. Кід, К. Марла, Б. Джон-сан У.Шэкспір	
Германія і Нідэрланды	Ульрых фон Гутэн, С.Брант, Эразм Ратэрдамскі	М.Лютэр
Іспанія і Партугалія	М.Сервантэс, Л.дэ Вега, Т.дэ Маліна Л.дэ Камоэнс	
Славянскія краіны	М.Маруліч, Я.Длугаш, Ян Вісліцкі, А.Кжыцкі, Ш.Менцэціч, М.Држыч, М.Рэй, Я.Каханоўскі	М.Капернік, Ян Гус, Я.Благаслоў, Я.А.Каменскі
ВКЛ	Ф.Скарына, М.Гусоўскі, С.Будны, В.Цяпінскі	
Краіны Усходу	Амар Хаям, Гафіз	

У гісторыі еўрапейскай цывілізацыі XIV–XVI стст. былі стагоддзямі надзвычайнай важнасці і складанасці. Фарміраваліся нацыі і ўтвараліся нацыянальныя дзяржавы, развівалася мараплаванне і былі здзейснены вялікія геаграфічныя і навуковыя адкрыцці, пашыраўся гандаль у маштабах адкрытага свету, разівалася буйная прасмысловасць, пачалося кнігадрукаванне. З'явілася новая галіна ў хрысціянстве – пратэстантызм. Наглядаўся сапраўдны ўзлёт мастацкай культуры.

Адраджэннем называюць росквіт сусветнай літаратуры і мастацтва на гэтым фоне гістарычных працэсаў. Пераходны перыяд ад культуры

Сярэднявечча да культуры Новага часу, калі адбывалася змена сярэднявечных уяўленняў пра чалавека светаўспрыманнем гуманістаў, калі спалучыліся процілегласці – політэізм і стыхійны матэрыялізм з новай монатэістычнай рэлігіяй. У Італіі: 1300-я гады – Трэчэнта, 1400-я – Кватрачэнта, 1500-я – Чынквечэнта. На поўнач ад Італіі пашыраецца т.зв. Паўночнае Адраджэнне:

1) апора на народныя традыцыі – “сваё”,

2) апора на антычнасць, італьянскую культуру Рэнесанса, на гуманізм іншанацыянальны – “чужое”.

Назва “Адраджэнне” або “Рэнесанс” звязана –

1. са спробамі “адрадзіць” антычнасць, адкрыць наноў сусвет класічнай старажытнасці. Знаходзілі антычныя барэльефы, статуі, рэшткі калон і збудаванняў, упрыгожванні і грошы;

2. вяліся пошукі і ў кніжных сховішчах. Вярталіся забытыя тэксты, выпраўлялі іх ад сярэднявечных скажэнняў, давалі каментарыі і пераклады. Сярод перўапачынальнікаў вывучэння антычнасці быў Франчэска Петрарка. Аднаўленню каштоўнасцей мінулага прысвяціў всаё жыццё Ф.Скарына. Вялікую працу па выпраўленню старажытных тэкстаў рабіў сымон Будны; ён выкарыстоўваў розныя крыніцы, параўноўваў тэксты, улічваў дадзеныя навук і вопыт іншых перакладчыкаў (асабліва Эразма Ратэрдамскага), у той жа час ён прызнаваўся ў недасканаласці свайго перакладу.

3. Аднаўленне традыцый антычнага вершаскладання. Гекзаметр ужываў Ян Вісліцкі ў “Прускай вайне”: Черная, Красная, Белая Русь – дзесь хозяин навеки… Почв неподатных, целинных землицу крестьяне здесь пашут. Менавіта на гэтай аснове адраджэння антычнай паэзіі, лічаць даслендчыкі, узнік асобны кірунак у развіцці літаратуры тагачаснай беларусі. Прадстаўлены імёнамі М.Гусоўскага і Я.Вісліцкага, ён адлюстраваў трагічны канфлікт “паміж ідэальнымі пачаткамі (прыгажосцю роднага краю, гераічным мінулым народа) і суровай рэчаіснасцю (сацыяльная несправядлівасць, бесчалавечнасць грамадскіх адносін, войны)” (У.Конан).

4. Вывучэнне старажытных моў, выкарыстанне латыні, што мела не толькі дзелавы характар, але латынь стала лічыцца як узор і крыніца прыгажосці. На латыні пісалі ў рпозных краінах Еўропы: Італіі (Петрарка, Дантэ і інш.), Нідэрландах (Эравзм Ратэрдамскі), Польшчы (А.Кжыцкі, К.Яніцкі), ВКЛ (М.Густоўскі, Я.Вісліцкі). Антычначя сістэма вершаскладання сцісла пададзена ў “Граматыцы” Л.Зізанія, дзе аўтар паспрабаваў прыстасаваць яе да славянскай мовы.

5. Адраджэнне – перыяд, калі адраджаліся ідэалы антычнасці, яе ўзнёслае ўспрыманне чалавека, услаўленне яго прыгажосці, аднаўлялася ўвага да рэчыўнага свету вакол чалавека. Гэта была эпоха, для якой антычнасць была “жывой культурай” (тэрмін А.Лосева).

Новыя ўяўленні пра чалавека і свет сталі асноваю новага светаўспрымання, кое ў часы Адраджэння атрымала назву “гуманізм”.

1) Гуманісты былі найперш высокаадукаванымі асобамі. Яны атрымлівалі адукацыю ў тагачасных еўрапейскіх унівеорсітэтах (Петрарка, Лопэ дэ Вега, Ф.Скарына) або ў школах пры манастырах (Ф.Рабле, Эразм Ратэрдамскі).

2) Яны шмат падарожнічалі. Часам гуманісты ўваходзілі ў світу караля або вышэйшай духоўнай асобы (як, напрыклад, Петрарка, рабле, Жаашэн дзю Бэле, М.Гусоўскі). Падарожжы па краінах значна пашыралі іх кругагляд, знаёмілі з людзьмі іншых вераванняў і культур, з іх побытам. А гэтыя веды спрыялі выпрацоўцы імі гуманістычнага светабачання як у адносінах да чалавека, так і ў адносінах да іншых народаў і іх культур.

3) З прычыны ўніверсальнага кругагляду, высокай адукаванасці і эрудыцыі, вышыні тых маральных і эстэтычных ідэалаў, з якімі яны выступалі, прадстаўнікоў Адраджэння мсталі называць гуманістамі і тытанамі. У сваёй дзейнасці яны сцвярджалі ідэалы чалавечнасці, чалавекалюбства, тау новае светаўспрыманне эпохі атрымала назву “рэнесансны гуманізм”.

Гэта канцэпцыя была заснавана на аднаўленні гармоніі духоўнага і пачуццёвага свету ў чалавека, ідаэльнага і матэрыяльнага, маральнага і фізічнага пачаткаў асобы. У культуры Адраджэння выявілася цікавасць да аголенай натуры, да непрыкрытага фізічнага жыцця чалавека. Чалавечае цела вывучалі ў дасканаласці (Леанарда да Вінчы, доктар-святар Ф.Рабле). Усё зямное адухаўлялася, абагаўлялася, разглядалася як вышэйшая каштоўнасць і дасканалая прыгажосць.

Ідэал чалавека – гармонія цялеснага і духоўнага, матэрыяльнага і ідэальнага, зямнога і нябеснага. Чалавек выступаў як цэнтр сусвету, як “мера ўсіх рэчаў...” (па выказванні Пратагора, У ст.да н.э.). Невыпадкова Ф.Скарына ў сваіх творах падксрэілваў: “Я, Франциск, сын Скорины из славного града Полоцка”, называў сябе “ученым мужем”, “избранным мужем в лекарских науках доктором”. “Формулай” чалавека могуць служыць і словы Гамлета з аднайменнай трагедыі Шэкспіра:

“What a piece of work is a man! how noble in reason! how infinite in faculty! in form and moving how express and admirable! in action how like an angel! in apprehension how like a god ! the beauty of the world! the paragon of animals!”

«Якая мастацкая работа – чалавек! Які ўзвышаны розум! Якія бяскрайнія здольнасці! Колькі цудоўнай экспрэсіі ў абліччы і рухах! Дзейнасцю падобен да анёла! Думкаю раўняецца з богам! Краса сусвету! Вянец жывога!..»

Ідэальны чалавек – богападобны, богароўны. Аб гэтым найперш сказана ў Дантэ. Прыгажосць Беатрычэ ў Дантэ прыраўнена да незямной прыгажосці. Да гэтай традыцыі звяртаюцца Ф.Петрарка і іншыя гуманісты італьянскага, а затым Паўночнага Адраджэння, якое прыйшло з адкрыццём чалавека, падобнага да Бога, калі асоба чалавека была ўзнесена на вышэйшы ўзровень. Ф.Петрарка ўзнаўляў жаночы вобраз той, «что в белоснежный одета свет»: «Богиня ль то, как смертная, скорбит? // Иль светит в скорби свет богоявленный».

«Ну і Кася, ну дзяцінка! // Як царэўна, як багіня!...» – у словах Цёткі адраджаецца тая ж вертыкаль ад чалавека да Бога, пераствараецца «богароўнасць», «богападобнасць» чалавека, як і ў Дантэ, Петраркі, у гуманістаў еўрапейскага Адраджэння. Або: «... можа не краса была ў дзяўчынцы той,– // Дзяўчынцы ўпэцканай і хілай, і худой,– // А штосьвышэйшае, што Рафаэль вялікі // Стараўся выявіць праз маці божай лікі». Формула М.Багдановіча таксама замацоўвае гэту вертыкаль-прыпадабненне, «дыялог» чалавека з Богам на мастацкім узроўні.

Сцвярджаючы ідэал чалавека як цэнтральную асобу асвету, гуманісты паказвалі яго *такім, якім чалавек павінен быць*. Італьянскі гуманіст Піка дэла Мірандола падкрэсліваў: “О, высшее и восхитительное счастье человекак, которому дано владеть тем, чем пожелает, и быть тем, кем хочет!». Да гэтага ж заклікаў і Ф.Скарына: “Да совершен будеть человек Божий и на всяко дело добро уготован…»

Адной з прыкмет новага гуманістычнага светабачання было і вызваленне свядомасці чалавека ад царкоўных догмаў, абарона свабоднага мыслення. Прадстаўнікі Адраджэння звярталіся не толькі да антычных, але і да біблейскіх, хрысціянскіх вобразаў.

У культуры Адраджэння замацоўваліся правы чалавека на ўцехі і радасці зямнога жыцця, сцвярджаліся яго правы на шчасце і свабоду, на самавыяўленне і творчы пошук. Тэме зямнога кахання прысвяціў свае апавяданні з кнігі “Дэкамерон” італьянскі гуманіст Джавані Бакача. Варта дадаць: імя бакача было знаёма на беларускіх землях: адну з яго навел пераклаў сымон Будны, сюжэты некаторых апавяданняў, створаных пісьменнікм на фальклорным матэрыяле, былі вяджомы і ў беларускай народнай творчасці (у казках). Іншыя выкарыстоўваліся як матэрыял для стварэння арыгінальных твораў. Шмат часу праводзяць за сталом, паглынаючы сачную ежу і шчодрае пітво героі французскага пісьменніка Франсуа Рабле з рамана “Гарганцюа і Пантагруэль”. Пісьменнікі сцвярджаюць, што ўсе зямныя справы чалавека вартыя самай пільнай увагі, што чалавек мае права шукаць і знаходзіць сваё шчасце ў паўсядзённых клопатах. З вялікай павагай да зямнога, з добрым веданнем сваёй справы апісвае адну з уцех княжацкага двара – паляванне на зубра – М.Гусоўскі ў “Песні пра зубра”.

Усе адзначаныя асаблівасці новага светабачання стала магчымым аб’яднаць адным паняццем – “рэнесансны індывідуалізм”, што падкрэслівалоа надзвычайную каштоўнасць чалавечага жыцця, непаўторнасць і права на самавыяўленне кожнай асобы.

Ідэал гарманічнай асобы ў культуры Адраджэння быў усё ж такі марай пра чалавека, цела і душа якога знітаваныя ў адзіную прыгажосць. Слова “гармонія” ўспрымалася эквівалентам паняццю “прыгажосць” – прыгажосці вонкавага і ўнутранага, матэрыяльнага і ідэальнага, цялеснага і духоўнага, зямнога і нябеснага.

Тэма 4. Роды, віды, жанры ў сістэме параўнальнага вывучэння літаратур

Са слоў Арыстоцеля пра тры спосабы пераймання ў паэзіі: «Подражать в одном и том же и одному и тому же можно, рассказывая о событии, как о чем-то отдельном от себя, как это делает Гомер, или же так, что подражающий остается сам собой, не изменяя своего лица, или представляя всех изображаемых лиц как действующих и деятельных»,– даследчыкі пачынаюць гісторыю вывучэння літаратурных родаў як тыпаў моўнай арганізацыі літаратурных твораў. Родава-жанравая спецыфіка літаратуры нязменна знаходзіцца ў цэнтры ўвагі: сярод яе даследчыкаў гісторыкі называюць Платона (які вуснамі Сакрата характарызаваў роды паэзіі, або роды эпасу, лірыкі і драмы), Гегеля (які іх размежаваў), В.Р.Бялінскага і многіх іншых. Этапным з’яўляецца вызначэнне жанру як катэорыі літаратурнай памяці, дадзенае М.Бахціным.

Пры спрэчнасці асобных пытанняў (напр., колькі існуе родаў – называюцца дадатковыя: сатыра, раман, або аб адрозненнях паміж відамі і жанрамі і г.д.), распрацавана і разгалінавана структура рода-віда-жанравых утварэнняў.

§ 1. Эпас як аповяд пра мінулае, гістарычнае і міфалагічнае

Вылучаюцца два перыяды развіцця народна-эпічнай літаратуры, жанравая форма якой набыла вызначэнне эпасу (у найбольш старажытным разуменні гэтага паняцця): эпас перыяду разлажэння рода-племяннога грамадства (напр., эпас пра Гільгамэша – помнік вавілона-асірыйскай літаратуры, паэмы Гамера “Іліяда” і “Адысея”) і гераічны эпас эпохі феадалізму.

Вывучэнне эпасу як аднаго з ключавых паняццяў гісторыі і тэорыі літаратуры мае асаблівае значэнне, паколькі з ім звязана станаўленне ўласна мастацкай літаратуры і яе надзвычай плённае развіццё ў форме разгалінаванай сістэмы жанраў. Першае – фарміраванне літаратуры як асобнага віда мастацкай дзейнасці – суадносіцца з найбольш старажытным тлумачэннем эпасу (народнага, гераічнага) як твораў фальклорных "героіка-легендарнага зместу, што адлюстроўваюць важныя для народу гістарычныя падзеі або цікавыя выдуманыя сітуацыі" (В.П.Рагойша), як гераічных апавядаў пра нацыянальнае мінулае і інш.

Для аналізу абраны творы эпасу, адносна якіх ёсць звесткі пра гістарычныя рэаліі (прататыпы) і ў якіх прысутнічаюць найбольш важныя элементы ўласна эпічнага твора (найперш вобразы ўладара, эпічна маладых герояў). Такімі творамі з'яўляюцца "Песня пра Раланда", "Слова пра паход Ігаравы**"**, эпас пра Гільгамэша, паўднёва-славянскія эпічныя песні, якія даследаваліся найперш як уласна эпічныя творы, у якіх знайшоў адлюстраванне пэўны гістарычны час, асноўны канфлікт – барацьба плямён, народаў, прадстаўнікоў розных вераванняў. Творы эпасу разглядаліся таксама ў параўнальным плане, так, супастаўляліся французскі гераічны эпас "Песня пра Раланда" і ўсходнеславянскае "Слова пра паход Ігаравы" (працы Дз.Ліхачова, А.Рабінсона, М.Булахава і інш.). Разам з тым паэтапны аналіз вобразаў, які прапануецца правесці на прыкладзе мадэлі-графіка, дазваляе акрэсліць прынцыпова новыя ўяўленні пра структуру эпічнага вобраза ў прыватнасці і пра спецыфіку стварэння мастацкага вобраза ўвогуле.

"Формула" эпасу як **аповяду пра мінулае, гістарычнае і міфалагічнае**, вылучана для таго, каб акрэсліць – паэтапна – шлях ператварэння гістарычнай рэаліі ў міфічную (мастацкую ўвогуле). Шлях паэтапнага складвання эпасу як аповяду пра мінулае, гістарычнае і міфалагічнае, можна назваць алгарытмізацыяй або паэтызацыяй гістарычнай рэаліі, а калі яна паўтараецца ў розныя гістарычныя перыяды, у розных культурах, – працэсам яе архетыпізацыі, што выяўляецца ў міфалагемах, архетыпах, канонах і т. п. Паняцце "алгарытмізацыя" ўжываецца з мэтаю падкрэсліць заканамернасць тых мастацкіх працэсаў, якія адбываюцца ў творы на працягу пэўнага адрэзку часу і якія знаходзяць сваё адлюстраванне ў тых ці іншых яго асаблівасцях.

"Песня пра Раланда" і "Слова пра паход Ігаравы"

Творчая гісторыя «Песні пра Раланда» пралягае паміж двума гістарычнымі рэаліямі – часам, калі адбываліся падзеі, апісаныя ў творы, і часам, калі твор быў запісаны. На *першым узроўні* прапанаванай сістэмы каардынат – сукупнасць <u>*гістарычных рэалій*</u>, на якія апіраецца твор. Цэнтральная падзея твора – бітва ў Рансевальскай цясніне 15 жніўня 778 г. паміж франкамі і баскамі. Час паходаў франкаў на чале з каралём (імператарам) Карлам Вялікім і стварэння яго імперыі. Апошні ўзровень адпавядае часу, калі твор быў запісаны: «Песня пра Раланда» захавалася ў Оксфардскай рэдакцыі прыблізна 1170 г. Паміж гістарычнай падзеяй і часам яе пісьмовай фіксацыі – адлегласць каля 400 год. Такая вялікая адлегласць у часе спрыяла прыўнясенню ў твор усё новых дадатковых дэталяў, якія карэкціравалі першапачатковыя вобразы, паступова змяняючы і ўзбагачаючы іх сутнасць. Індывідуальны творца – пераемнік і носьбіт вуснай спадчыны, як вядома, павінен быў захоўваць і

передаваць твор у нязменным выглядзе. Калектыўны творца на працягу стагоддзяў не мог не прыўнесці ў твор новыя вобразы. “Песня пра Раланда”, як і іншыя творы эпасу, дзе ад гістарычных рэалій пралягае значная адлегласць у часе да іх фіксацыі ў пісьмовай форме, дазваляе прасачыць і выявіць алгарытм ператварэння гістарычнай рэаліі – у мастацкую, у дадзеным выпадку міфічную.

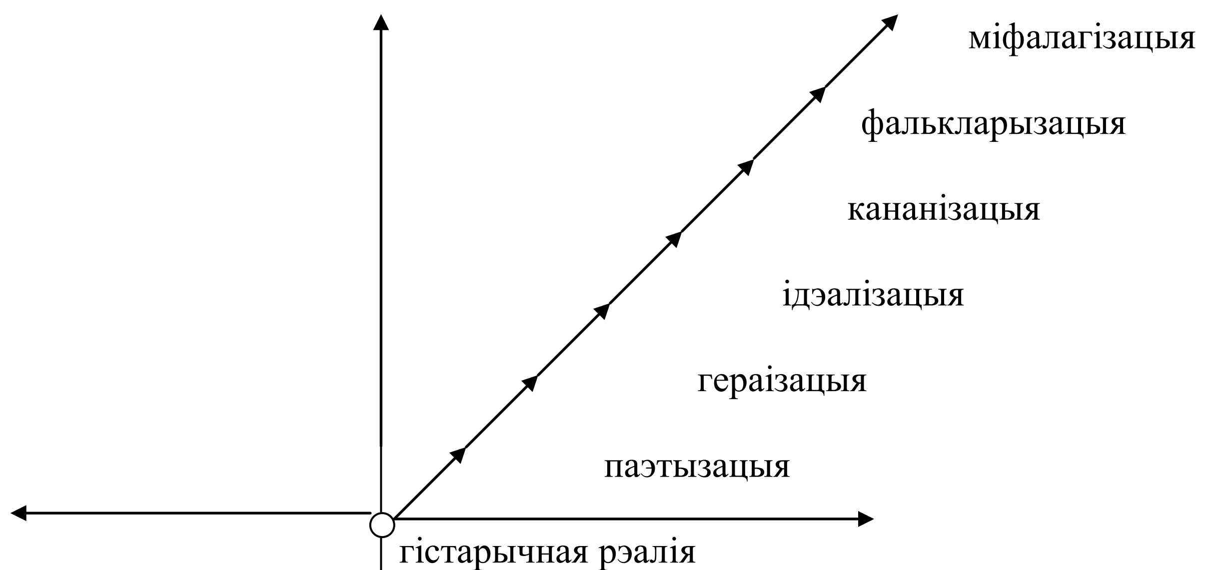
Значная адлегласць у часе (прыгадаем вядомы радок М.Някрасава: «Года минули, страсти улеглись…», які тлумачыць, на наш погляд, гэты працэс ператварэння гістарычнай рэаліі ў паэтычную, мастацкую, калі на доўгім адрэзку часу вобраз пазбаўляецца першапачатковай экспрэсіі, набываючы рысы апавядальнасці) “адкінула” залішнюю эмацыянальнасць ва ўспрыманні падзей, пазбавіла твор лірычнай апавядальнасці, звяла да мінімуму паэтычныя вобразы прыроды, жаночыя вобразы, захаваўшы іх у “формульным”, сціслым выглядзе (напр., “Долины мрачны и высоки горы...”).

Прапанаваны на мадэлі графіка алгарытм выяўляе сваю інварыянтнасць пры параўнальным аналізе “Песні пра Раланда” з эпічнымі творамі іншых народаў у першым найбольш старажытным прачытанні паняцця “эпас”. Таму далучым да аналізу ўсходнеславянскае “Слова пра паход Ігаравы”, паўднёваславянскія песні, некаторыя іншыя творы еўрапейскіх народаў, а таксама старажытнейшы Эпас пра Гільгамэша.

Так, асноўная падзея «Слова пра паход Ігаравы» – паход рускіх войскаў у 1185 годзе на полаўцаў. Сярод гістарычных рэалій – бітва на Нямізе. Твор датуецца прыблізна 1187 г. Зусім нязначная адлегласць у часе паміж гістарычнай падзеяй і яе адлюстраваннем у мастацкім творы дазваляе захаваць эмацыянальныя адносіны да апісаных падзей, непасрэднасць пачуццяў у іх вобразнай перадачы. Таму «Слова пра паход Ігаравы» з’яўляецца ўзорам ліра-эпічнага твора, дзе «апавяданне» (эпас) знітавана з «пачуццём» (як «адзіна верным словам» для вызначэння лірыкі). У адрозненне ад уласна гераічнага эпасу тут ёсць і апісанні прыроды, і выразны жаночы вобраз (Яраслаўна), пра што пішуць шматлікія даследчыкі “Слова...” Моцна выяўлены лірычны пачатак, роля фальклорных традыцый, наяўнасць вобраза жанчыны ў структуры мастацкага твора – прыкметы паэтычнай творчасці славян, адрозныя ад апавядальнага стылю заходнееўрапейскай эпічнай традыцыі.

Таму менавіта французскі эпас, дзе прысутнічае значная адлегласць у часе паміж гістарычнай падзеяй і занатаваннем яе ў эпічнай форме, дазваляе выявіць і акрэсліць шэраг прамежкавых этапаў у працэсе яе вобразнага асэнсавання. Спачатку, згодна з літаратурным этыкетам Сярэднявечча, звернемся да аналізу вобраза вярхоўнага ўладара. Спецыфіка вобразаў эпічна маладых герояў, як дадатак да праведзенага аналізу, дазваляе удакладніць паслядоўнасць алгарытму.

У сістэме каардынат адзначаюцца: па гарызанталі – часавая адлегласць (змяненні ў творы згодна з рухам гістарычнага часу), па вертыкалі – паняцці мастацкасці, якімі акрэслены новыя параметры эпічнага вобраза. Этапнасць стварэння (алгарытмізацыя) эпасу як аповяду пра мінулае, гістарычнае і міфалагічнае, ілюструецца з дапамогай вектара (па дыяганалі) гэтай сістэмы, на якім пазначаны этапы развіцця мастацкага вобраза, у дадзеным выпадку – эпічнага вобраза, які эвалюцыянірує ў часе.



На першым узроні *гістарычнай рэаліі* (пра гістарычныя падзеі ўжо сказана вышэй) фіксуецца наяўнасць гістарычнага прататыпу вобраза вярхоўнага ўладара. Гістарычная асоба, Карл Вялікі нарадзіўся ў 742 г., стаў каралём у 768 г., імператарам – у 800 г., памёр у 814 г. У гэтым жа годзе распадаецца і створаная ім імперыя. У тэксце, які ўзбагачаўся на працягу стагоддзяў, Карл названы каралём (у больш старажытных частках твора) ці імператарам, што сведчыць пра трывалае замацаванне ў свядомасці наступных пакаленняў вобраза Карла ўжо ў якасці заснавальніка вялікай імперыі. Яшчэ адна гістарычная асоба прысутнічае ў творы, які названы імем гэтай асобы, – Раланд, гістарычны Хруодланд, пляменнік імператара Карла (вядомы па «Жыццяпісе Карла Вялікага» Эйнхарда), калі мець на ўвазе вобраз эпічна маладога героя. У “Слове...” намаляваны вобразы гістарычных асоб – князёў кіеўскага Святаслава, ноўгарад-северскага Ігара Святаславіча (1151–1202), яго брата Усевалада, полацкага князя Усяслава Брачыславіча (? – 1101).

Другі ўзровень (этап алгарытмізацыі) – *паэтызацыя* гістарычных рэалій, іх пераасэнсаванне ў выглядзе мастацкіх вобразаў. Карл Вялікі, Раланд, іншыя гістарычныя асобы, становяцца аб’ектам мастацкай творчасці, аб іх дзяяннях складаюцца песні, якія перадаюцца з пакалення ў пакаленне.

Трэці ўзровень – *гераізацыя* гістарычных асоб, падзей, фактаў, новая, уласна мастацкая інтэрпрэтацыя прататыпу. Так, партрэт Карла Вялікага мае сімвалічнае значэнне (адпаведна з паэтыкай сярэднявечнага стылю): мудрасць Карла як дзяржаўнага дзеяча падкрэслена знешнімі, устойлівымі матывамі (сівыя валасы і барада ў 36-гадовага героя), з дапамогай чаго вобраз караля ўзвышаецца над іншымі вобразамі твора. Пра разважлівасць Карла сведчаць і яго паводзіны: кароль (імператар) раіцца з баронамі (строфы 10, 11 адсутнічаюць у беларускім перакладзе).

…И звать баронов на совет велит:
Он не привык вершить дела без них.

Наяўнасць беларускага перакладу дазволіла б паўнавартасна суаднесці два тэксты: французскі эпас і славянскае «Слова пра паход Ігаравы», паколькі ў апошнім вылучаецца эпізод, калі «залатое слова» прамаўляе князь Святаслаў:

Тады вялікі Святаслаў
Азваўся словам залатым,
Змяшаным з горкімі слязьмі,
І так сказаў баярам тым...

У абодвух творах адзначана мудрасць уладара, яго адказнасць за жыццё падданых, васалаў. І каралю Карлу Вялікаму (тройчы) і кіеўскаму князю Святаславу сняцца прарочыя сны. Пра здрадніцтва Ганелона Карл убачыў сон (страфа 67), пра небяспеку папярэджвае і сон, які прысніўся рускаму князю:

А на горах у Кіеве гэтае ночы
Святаславу прысніўся сон смутны, прарочы.
Карл – смелы, адважны воін, пра што сведчаць таксама недругі караля:
Кароль Марсыль: "На згубу нам французскі імператар,
Магутны Карл, прыйшоў у край наш мілы.
З ім бітву выйграць мы не маем сілы...".

Другі герой – Раланд – смелы і мужны воін (не жадае клікаць на дапамогу: «Так пусть о нас не сложат злую песню», які да апошняга змагаецца супраць ворагаў. Верны васал Карла («Коммибль и Нопль добыл я вам в сраженьях, // Завоевал и Пину и Вальтерну...»), патрыёт (паўтарае словы аб «мілай Францыі») і верны хрысціянін (аддае перад смерцю сваю пальчатку – знак васальнай прыналежнасці – Богу: «Малітву ён за пэраў Богу ўзнёс // І кліча Гаўрыіла да сябе»). У «Слове пра паход Ігаравы» Ігар і Усевалад – мужныя, смелыя воіны. Ігар – эпічна малады, хоць гістарычны правобраз (ноўгарад-северскі, затым чарнігаўскі князь) падчас паходу быў ужо дзедам.

Чацвёрты ўзровень – <u>*ідэалізацыя*</u> вобразаў. Воін з вялікай літары, Рыцар, справядлівы Сеньёр, верны Хрысціянін (Бог «паслухаў» Карла – «спыніў» сонца сярод неба, каб франкі паспелі адпомсціць за смерць воінаў ар'ергарда, строфы 179–180). Карл, такім чынам, адметны і перад людзьмі, і перад Богам; ён добры сеньёр, які клапоціцца аб сваіх падданых, шкадуе пляменніка Раланда, непакоіцца аб тым, што нядобрае можа адбыцца з франкамі падчас вяртання на радзіму. Ён жа і справядлівы мсціўца, які карае войска няверных, вярнуўшыся на дапамогу ар'ергарду, а таксама здрадніка Ганелона, з-за якога загінулі франкі і Раланд. А калі ўлічыць іншыя творы сярэднявечнай літаратуры і літаратуры Новага часу, імператар – выдатны *рыцар* часоў рыцарскіх авантур і турніраў («Чудесные истории, героические легенды о Карле Великом и его рыцарях», рус. пер. 1992 г.); асоба заснавальніка дынастыі Каралінгаў ператвараецца ў скульптуры: Карл – мужны воін (бронзавая статуэтка IX ст. у Луўры), у музыцы (опера О.Мермэ «Раланд у Рансевальскай цясніне», паст. 1864 г.).

Пяты ўзровень – <u>*кананізацыя*</u> вобразаў, што звязана са стварэннем канона вобраза эпічнага героя, эпасу як аповяду пра мінулае і інш.

Карл Вялікі выступае як *казачны* герой, асілак (паводле караля сарацын Марсілія, яму, па чутках, 200 год) – гэта *шосты ўзровень* – <u>*фальклярызацыі*</u> вобраза. Ператварэнне гістарычнай асобы ў паэтычным вобразе, гераізацыя, ідэалізацыя асобы ўладара (згодна з літаратурным этыкетам Сярэднявечча) працягваецца ў далейшай эвалюцыі – фальклярызацыі – вобраза ў народнай свядомасці, у ператварэнні яго ў казачнага персанажа. <u>*Міфалагізацыя*</u> вобраза (у рэчышчы не хрысціянскай, але паганскай міфалогіі) назіраецца ў творах, дзе выяўляецца дахрысціянская свядомасць. Разам з тым, калі мець на ўвазе хрысціянскую міфалогію, дык і яна прысутнічае ў творах Сярэднявечча, дзе ёсць біблейскія матывы і вобразы, дзе рэчаіснасць ператвараецца ў адпаведнасці з хрысціянскай сістэмай мыслення (напр., калі Раланд, адчуваючы набліжэнне смерці, перадае сваю пальчатку ў неба – архангел Гаўрыіл прымае яе ў знак васальнай залежнасці Раланда).

На жаль, беларускі пераклад значна меншы па сваіх памерах у параўнанні з арыгіналам і рускім перакладам, што не дазваляе раскрыць тыповую для эпасу структуру архетыпізацыі гістарычнай асобы, суаднесці па розных параметрах французскі гераічны эпас і ўсходнеславянскае «Слова пра паход Ігаравы».

Алгарытм: ад гістарычнага прататыпа да паэтызацыі вобраза ў народнай творчасці, да выяўлення гераічнага ў яго структуры, затым да ідэалізацыі вобраза і далейшай міфалагізацыі яго ў стагоддзях, на новым вітке гісторыка-культурнага працэсу,– вядзе да замацавання канона эпасу як аповяда пра мінулае, гістарычнае і міфалагічнае.

Паўднёваславянскія песні. Цыкл пра Косава поле. Цэнтральная падзея – бітва аб'яднанага войска славян (сербска-баснійскага на чале з князем Лазарам, 15–20 тыс.чалавек) з войскамі турэцкага султана Мурада 1 на Косавым полі (на поўдні Сербіі) 15 чэрвеня 1389 г. Загінулі усе абаронцы славянскіх земляў (акрамя 12-тысячнага войска Вука Бранкавіча, якое пакінула поле, але гістарычны Вук затым доўга змагаўся супраць туркаў, пакуль сам не загінуў). Гэты цыкл ілюструюць песні "Цар Лазар і царыца Міліца", "Дзяўчына з Косава поля", "Смерць маці Югавічаў" і інш.

Паэтызацыя барацьбы супраць войска турэцкага султана назіраецца ва ўсіх песнях гэтага цыклу. Так, нават самы малады воін, якому цар загадаў застацца пры царскім двары, пайшоў разам з войскам і не выканаў царскага загаду, застаючыся найперш верным свайму абавязку як абаронцы славянскіх земляў ("Цар Лазар і царыца Міліца"). У песнях гэтага цыклу гераізацыя падзей відавочная: героямі з'яўляюцца ўсе (і названыя паймённа і прадстаўленыя ў абагульненым вобразе) змагары за славянскія зямлі, за хрысціянства.

Адна з песень гэтага цыклу – "Смерць маці Югавічаў" – запісана ў Харватыі. На прыкладзе гэтага твора відавочна, што вектар міфатворчасці пралягае паміж гістарычнай падзеяй, якая адбылася 15.6.1389, і тымі фальклорнымі і міфалагічнымі вобразамі, якія прысутнічаюць у творы. Дзевяць сыноў маці Югавічаў і муж, «Юг-Богдан, десятый» пайшлі абараняць сваю зямлю на Косава поле. Бітва скончылася поўным знішчэннем славянскага войска: на доўгія пяць стагоддзяў на паўднёва-славянскіх землях усталёўваецца ўлада турэцкага султана. У песні арганічна спалучыліся хрысціянскія вераванні (зварот да Бога) і фальклорныя вобразы, дахрысціянскія ўяўленні (матыў ператварэння жанчыны ў птушку, вобраз ворана, які прынёс руку забітага, наяўнасць гіпербал, паўтораў, а таксама зварот да Бога як прыкмета хрысціянскіх вераванняў, або хрысціянскай міфалогіі). Так, маці «просит дать орлиные зеницы // И широкие лебяжьи крылья, // Чтоб взлететь над Косовым ей полем», развітацца з забітымі сынамі і мужам. Разнастайныя ў творы фальклорныя сродкі – пастаянныя эпітэты, казачныя вобразы, фантастычныя сітуацыі, арыгінальныя метафары і інш.

Гістарычную падаснову маюць іншыя творы эпасу (напр., "Іліяда" Гамера, іспанская "Песня пра майго Сіда"). Можна сцвярджаць, што формула эпасу як аповяду пра мінулае, гістарычнае і міфалагічнае, раскрываецца ў паслядоўнасці этапаў алгарытмізацыі (архетыпізацыі) яго структуры. Прадстаўленне формулы эпасу ў выглядзе алгарытму дазваляе выявіць заканамернасць ператварэння гістарычнай рэаліі ў мастацкі вобраз, вызначыць яго этапы. Калі мець на ўвазе эпічны вобраз, на прыкладзе гэтай структуры

можна прасачыць этапы яго станаўлення ў гістарычным часе і ў катэгорыях тэарэтычнай паэтыкі. Калі мець на ўвазе мастацкі вобраз у шырокім сэнсе слова, тут мы можам убачыць спецыфіку яго фарміравання ўвогуле – ад успрымання і інтэрпрэтацыі рэальнай падзеі (асобы) праз пэўныя асаблівасці яе паэтызацыі, "охудожествления" (калі так можна сказаць) да яе шматстайнага, шматаб'ёмнага мастацкага ўвасаблення ў творы.

Дадзены графік разглядаецца намі як **універсальны алгарытм, парадыгма мастацкай творчасці** ўвогуле. А сфармуляваная такім чынам гіпотэза можа быць праілюстраваная на іншых прыкладах ператварэння гістарычных рэалій у мастацкі феномен, напр., на творах старажытнай літаратуры – вавілона-асірыйскай, кельцкай.

Эпас пра Гільгамеша. Акадская літаратура, якая ўзнікла на глебе шумерскай, у Міжрэччы паміж Тыграм і Еўфратам, або вавілона-асірыйская (клінапіс, гліняныя таблічкі, якія дайшлі фрагментарна), мае выдатны помнік – эпас пра Гільгамэша. Вобраз эпічнага героя Гільгамэша ўзнікае спачатку ў шумерскіх паданнях (першавобраз датуецца прыблізна ІІІ тыс.да н.э., магчымая форма Більга-мес, або "продак-герой"). Гільгамэш – гістарычная асоба: пяты ўладар першай дынастыі Урука ў Шумеры, жыў на мяжы ХХУІІ–ХХУІ стст. да н.э., уладарыў, згодна з традыцыяй, 126 год. Ужо ў трэцяй дынастыі ён стаў міфічнай асобай. Эпас пра Гільгамэша быў запісаны на гліняных дошчачках (некалькі версій), самая ранняя, якая ўзыходзіць да ІІІ тыс. да н.э., датуецца прыблізна ХІХ—ХVІІІ стст. да н.э.

Гісторыя стварэння Эпасу пра Гільгамэша дазваляе прасачыць працэс крышталізацыі эпасу як аповяду пра мінулае, гістарычнае і міфалагічнае. Гістарычную асобу ад эпічнага вобраза аддзяляе сем-восем стагоддзяў. За гэты час адбылося некалькі этапаў крышталізацыі канона эпасу і эпічна маладога героя як кананічнага (традыцыйнага) вобраза ў ім. Графічная структура, прадстаўленая ніжэй, дазваляе вылучыць паслядоўнасць этапаў гэтага перастварэння, знайсці адпаведныя гэтым этапам вобразы ў тэксце помніка (аналіз прадстаўлены на сс. 59-61).

Яшчэ адзін прыклад эпічнага аповяду ілюструе выяўленую заканамернасць – ***кельцкі эпас, ірландскія сагі*** гуладскага цыклу**,** дзе прысутнічае вобраз народнага героя Кухуліна. Так, Кухулін – гістарычная асоба. Ён быў правадыром аднаго з племені гуладаў і жыў на мяжы 1 ст.да н.э. – 1 ст.н.э.

Паралельна з аналізам працэсу міфалагізацыі акрэслім парадыгму эпічна маладога героя.

1) *Паэтызацыя* гістарычнай асобы – вобраз Кухуліна прысутнічае ў многіх кельцкіх сагах. Гэтаму этапу міфалагізацыі адпавядае першы ўзровень стварэння парадыгмы эпічна маладога героя: нараджэнне героя. Сага "Нараджэнне Кухуліна" – адзіная з кельцкіх саг, перакладзеная на беларускую мову. Тут прысутнічаюць асноўныя прыкметы эпасу: незвычайнасць падзеі, наяўнасць элементаў калектыўнай уласнасці, натуральнай гаспадаркі, групавога шлюбу і інш.

2) Узровень *гераізацыі* вобраза ілюструюць прыклады подзвігаў героя. Такім ён выступае як адзіны абаронца свайго племені (напр., пра гэта апавядае сага "Выкраданне быка з Куалнге"), такім мы яго бачым і ў аповядзе пра яго смерць. Як правіла, імя героя невыпадковае. Ён вельмі хутка сталее: першы подзвіг здзейсніў у 6 год. Мае выключную фізічную сілу і, як правіла, эпічна

малады герой – неўтаймаваны. Кухулін забівае сабаку каваля, з якой не мог параўнаць сваю сілу ніводзін з ваяроў племені, і становіцца сабакай каваля, адкуль і атрымоўвае сваё імя – “сабака каваля”.

3) *Ідэалізацыя* вобраза эпічнага героя прасочваецца ва ўспрыманні Кухуліна як народнага героя. Прыкмета язычніцкіх уяўленняў – выключная фізічная сіла. Ён выступае як гераічны і эстэтычны ідэал старажытных кельтаў. Прычым эстэтычнае падпарадкавана гераічнаму:

4) Кананізацыя – вобраз Кухуліна пераствараецца згодна з канонам (або менавіта гэты вобраз таксама спрыяе фарміраванню канона) эпічна маладога героя. Дужэйшы за ўсіх, ён валодае выключнай фізічнай сілай – змагаецца з сабакам каваля. Адметная якасць – неўтаймаванасць эпічна маладога героя раскрываецца ў сцэне забойства сабакі каваля (парушае табу).

5) У эпасе прысутнічаюць таксама матывы выкрадання нявесты, парушэння табу (як прычына смерці героя) і інш. І смерць Кухулін прымае як герой.

6) Міфалагізацыя вобраза асабліва выразна праступае ў знешнім выглядзе: ён мае сем зрэнкаў у вачах, па сем пальцаў на кожнай назе і руцэ. Такім чынам, у кельцкіх гераічных сагах, звязаных з вобразам Кухуліна, можна таксама выявіць названы алгарытм, якім акрэслена заканамернасць стварэння мастацкага вобраза на аснове гістарычнай рэаліі. Прычым гэты вобраз развіваецца, ускладняецца згодна з ходам гістарычнага часу і асаблівасцямі паэтычнай свядомасці калектыўнага аўтара.

Для таго, каб выразна праілюстраваць этапы алгарытмізацыі, варта перавесці вербальныя ўяўленні ў графічныя. З дапамогай мадэлі – у дадзеным выпадку сістэмы каардынат – вызначым этапы фарміравання вобразнай сістэмы твора, падкрэсліўшы іх універсальны характар для прыкладаў аднаго раду (у дадзеным выпадку, для твораў эпасу як аповяду пра мінулае). Разам з тым дадзеная мадэль дастасоўваецца і для іншых прыкладаў, яе можна прымяніць і для твораў не толькі ўласна эпічных, але і да мастацкіх увогуле, што з’яўляецца прапанаванай намі гіпотэзай.

§ 2. Санет

Санет – адзін з самых пашыраных жанраў паэзіі – мае складаную філасофскую структуру. Сістэмны аналіз санета выводзіць на ўзроўні, што адпавядаюць філасофскай (трохчасткавай) структуры асобы (як біяпсіхасацыяльнага арганізма), і адпаведна – да праблем узаемаадносін чалавека з навакольным асяроддзем, яго існавання ў біясферы; да праблем сацыяльна-палітычных, звязаных з уваходжаннем асобы ў склад грамадства і яго пэўную частку, – у сістэме наасферы; да анталагічных праблем існавання чалавека, асэнсавання сябе як непаўторнага свету ў псіхасферы. Санет – гэта адкрытая і закрытая сістэмы адначасова. Строгая кананічная форма санета спрыяе адмысловаму спалучэнню паэзіі і прозы, дазваляе праводзіць комплексны аналіз мастацкага твора, прыцягваючы прыёмы і сродкі іншых навук, што вывучаюць чалавека і Сусвет.

Увёў у шырокі ўжытак паняцце «філасофія санета» вядомы нямецкі паэт сярэдзіны ХХ ст. Іяганес Бехер. Але наяўнасць у гэтым жанры акрэсленай філасофскай структуры задоўга да Бехера была выяўлена Максімам Багдановічам (у артыкуле «Санет», які датуецца прыблізна 1911 годам). Беларускі паэт у вызначэнні санета выкарыстаў метафару арэха-спарыша. Так,

санет надзвычай багаты сваімі метафарамі, і М.Багдановіч, майстар метафары і тэарэтык-даследчык, разважае вобразамі. Менавіта метафара арэха-спарыша аказалася той формулай, у якой выкрышталізавалася ідэя філасофіі санета. Аднак як тэарэтык, М.Багдановіч спыніўся на «паўдарозе», ён вылучыў у санеце толькі дзве часткі. Як практык, беларускі паэт пайшоў значна далей і рэалізаваў у сваіх вершах складаную (трохузроўневую) структуру санета.

Матрыца санета М.Багдановіча «Паміж пяскоў Егіпецкай зямлі...» па гарызанталі дыялектычнага развіцця кожнай з трох частак верша (тэзіс – антытэзіс – сінтэз) змяшчае наступныя вобразы: “магіла” – “зернейкі” засохшыя – “збожжа” (першы ўзровень), “забыты краю” – “дух народны” – “а ўперад рынецца” (другі ўзровень), “з глебы” – “крыніца” – “на прастор” (трэці ўзровень). Па вертыкалі сінанімічнага рада: “магіла” – “забыты краю” – “з глебы” (першая вертыкаль – метафары небыцця), “зернейкі” засохшыя – “дух народны” – “крыніца” (другая – сінанімія ключавых, скразных вобразаў), “збожжа” – “а ўперад рынецца” – “на прастор” (трэцяя вертыкаль вобразаў перадае ідэю дыялектычнага руху). Прычым кожны з гэтых вобразаў мае адметны кантэкст у нацыянальнай літаратуры.

магіла	зернейкі засохшыя	збожжа
забыты краю	дух народны	уперад рынецца
з глебы	крыніца	на прастор

Матрыца філасофскай структуры санетаў Шэкспіра выглядае наступным чынам. Па гарызанталі аднаўляецца ідэя руху ад пачатка да завяршэння і трансфармацыі; яго метафары: раніца – дзень – ноч, вясна – лета – зіма, нараджэнне – маладосць – смерць. Па вертыкалі: раніца і вясна – гэта метафары нараджэння чалавека, дзень і лета – метафары маладосці, сталасці, ноч і зіма – смерці. Супаставіўшы ў якасці тэзіса і антытэзіса пачатак і канец з’явы, атрымаем сінтэз: раніца – ноч – новая раніца, вясна – зіма – новая вясна, нараджэнне – смерць – новае нараджэнне. Разам з тым “новая вясна” і “новая раніца” выступаюць метафарамі нараджэння новага жыцця (“сын” / “*son*”, “другі” / “*another*”), неўміручасці паэтычнага радка («яго красу мой абароніць верш» / «*My love shall in my verse ever live young*»).

Багдановічаўскія вобразы-тэзісы “магіла”, “забыты краю” пашыраюцца і ўдакладняюцца (у якасці антытэзіса) шэкспіраўскімі метафарамі: “*winter*”, “*night*”, якія таксама не з’яўляюцца «чужымі» беларускаму паэту і маюць у яго творчасці свой кантэкст. Абагульняльная ідэя, уласцівая абодвум паэтам, – ідэя новага нараджэння, абуджэння, збожжа “парой вясенняй”, “*new*”, “*another*”, “*son*”… Сінтэзам (калі ўлічыць іншыя творы беларускага паэта) выступае мара Багдановіча пра дачушку («Каб у мяне быў свой дзіцёнак...»), і аб гэтым жа сказана ў шэкспіраўскіх санетах («*You had a father: let your son say so*»). Сінтэзам з’яўляецца надзея паэтаў на адраджэнне прыгажосці і на «новае жыццё» (формула Дантэ) – у т.л. прыроды, роднага краю. У якасці абагульненай думкі выступае вера ў надыход “вясны”, у неўміручасць паэтычнага слова, а таксама любоў да жыцця. Беларускае паэтычнае слова відавочна захоўвае вялікую сілу творчага натхнення, шчырасць адкрыта выказанага пачуцця, магутнасць мастацкага пранікнення ў сутнасць Сусвету,

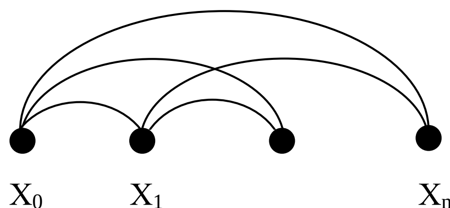
што і «слова» англійскага паэта.

Тэма 5. Сюжэт у сістэме “сусветная – нацыянальная літаратура”

§ 1. Вандроўныя сюжэты

Сюжэт як складнік мастацкага цэлага займае сваё месца на ўзроўні змястоўна-фармальнай арганізацыі твора. Таму даследаванні сюжэта звычайна звязаны непасрэдна з мастацкім творам і іншымі яго складнікамі: вывучаецца сюжэт і кампазіцыя, сюжэт і праблематыка, сюжэт і сістэма вобразаў і г.д. Пры параўнальным аналізе сюжэт набывае “дадатковыя” параметры: выяўляецца яго трансфармацыя ў часе і ў прасторы іншых эпох і літаратур (трансфармацыя сюжэта пра Сігурда – Зігфрыда ў “Старэйшай Эдзе” як помніку скандынаўскай эпічнай паэзіі і ў нямецкім гераічным эпасе “Песня пра нібелунгаў”, сюжэтаў пра Энея, пра Трыстана і Ізольду і інш.). Сюжэт становіцца “вандроўным”.

Вандроўны сюжэт (традыцыйны, класічны сюжэт, вобразы) – сюжэтная формула, схема, “суматыўная множнасць” скразных матываў, што пераходзяць з адной эпохі ў другую, з адной нацыянальнай літаратуры ў іншую. Вандроўны сюжэт складаецца з сукупнасці (множнасці) асобных матываў (іх можна фармалізаваць складнікамі “$\mathbf{X_1}$ x $\mathbf{X_2}$ x $\mathbf{X_3}$ x $\mathbf{X_4}$ x….”**)** і выступае як іх вынік. Для яго фармалізаванай рэпрэзентацыі выкарыстаем поўны граф, дзе кожны літаратурны матыў (вобраз) выступае ў сувязі з іншымі, дзе ўсе матывы (вобразы) непасрэдна звязаны адзін з адным і залежаць адзін ад аднаго.



Адзін з распаўсюджаных вандроўных сюжэтаў – **сюжэт пра краіну вечнай маладосці і неўміручасці** – можна даследаваць на прыкладах, якія прадстаўляюць крайнія кропкі сусветнай цывілізацыі (у часе і ў прасторы): старажытныя літаратуры – Захад: ірландская фантастычная сага “Плаванне Брана, сына Фебала”, Блізкі Усход: Эпас пра Гільгамеша, Далёкі Усход: японская чарадзейная казка “Урасіма Таро”, сучасную літаратуру – апавяданне амерыканскага пісьменніка Эрнеста Хемінгуэя “Індзейскі пасёлак”, камедыя Кандрата Крапівы “Брама неўміручасці” і літаратурная казка Змітрака Бядулі “Сярэбраная табакерка”.

Эпас пра Гільгамеша

Вандроўны сюжэт пра пошукі краіны вечнай маладосці і неўміручасці ў дадзеным творы прадстаўлены ў наступнай паслядоўнасці матываў (вобразаў), якія разглядаюцца як этапы станаўлення героя і якія могуць быць праілюстраваны папярэднім графам адпаведна з вяршынямі $\mathbf{X_1}$, $\mathbf{X_2}$, $\mathbf{X_3}$….

$\mathbf{X_1}$ – Гільгамэш – уладар, надзелены незвычайнай сілай. Матыў выключнай фізічнай сілы героя з’яўляецца дамінантай вобраза эпічнага героя ў старажытных творах эпасу, што выяўляе спецыфіку паганскіх вераванняў. Побач з прапанаваным намі “гарызантальным” кантэкстам (вылучаецца як сукупнасць матываў у межах аднаго твора) аксрэлім т.зв. “вертыкальны” кантэкст (ён звязвае матыў або вобраз аднаго твора з падобнымі яму матывамі і вобразам іншых твораў). Апошні праілюструем вобразам героя-асілка – яго дапаўняюць вобразы казачных герояў, надзеленых незвычайнай фізічнай сілай

(Кацігарошка, Вярнідуба і Вярнігары і інш.), а таксама эпічных герояў іншых твораў (напр., Ахіл, Марка Каралевіч). Дзякуючы такім супастаўленням, можна сцвярджаць, што вобраз Гільгамэша ўяўляе не выключэнне, а заканамернасць, хоць ён узнік на некалькі тысячагоддзяў раней за іншыя.

X_2 – Гільгамэш – неўтаймаваны герой (“днем и ночью буйствует плотью»). Вобраз неўтаймаванага волата – “ядро” (“квінтэссэнцыя” – аснова, з якой пачынаецца і вакол якой адбываецца крышталізацыя канона) у структуры вобраза эпічнага героя. Гэта і прыкмета Ахіла (э «Іліяды” Гамера, дзе першы радок эпасу адразу ж указвае на гэтую асаблівасць: “Гнеў, о багіня, пяі Ахілеса, Пелейвага сына, згубны, што бед прычыніў ён ахейцам вялікіх нямала...”), Ігара і Усевалада (са “Слова пра паход Ігаравы”), Раланда (з “Песні пра Раланда”) і многіх іншых, што ўтвараюць “вертыкальны” кантэкст вобраза.

X_3 – Для яго ўтаймавання багі стварылі Энкіду – “ляснога чалавека”. Трэці лейтматыў – наяўнасць герояў-пабрацімаў, “двайнікоў” у творы. “Вертыкальны” кантэкст – Ахіл і Патрокл, Ігар і Усевалад, Раланд і Аліўе...

X_4 – Подзвігі героя – наступны ўзровень-матыў, які абавязкова прысутнічае ў структуры вобраза эпічна маладога героя. Гільгамэш і Энкіду забіваюць пачвару Хумбабу, што жыла ў свяшчэнным кедравым лесе, – «для того, чтобы все, что есть злого, уничтожить на свете». Далей Гільгамэш змагаецца з Нябесным быком. “Вертыкальны” кантэкст – двубой Гектара і Ахіла, Ільі Мурамца і Салаўя-разбойніка, Марка Каралевіча і разбойніка Мусы...

X_5 – Матыў перамогі герояў над Хумбабай у творы пра Гільгамэша і матыў забойства пачвары маюць два вынікі, кожны з якіх прыводзіць да лагічнага фіналу. Героі забіваюць Хумбабу і знішчаюць свяшчэнны лес, пераплаўляючы дрэвы на будаўніцтва Урука (гл. ніжэй – культурная дзейнасць героя, стварэнне асноў цывілізацыі). Заканамерна “зорная хвароба” Гільгамэша, які, забіўшы Нябеснага быка, кінуў акрываўленую костку ў твар багіні, якія заляцалася да Гільгамэша. Герой адчувае сябе пераможцам, які не мае перашкод і нічым не абмежаваны, што і становіцца асноўнай прычынай яго паражэння – паражэння перад тварам смерці.

X_6 – Хвароба Энкіду і яго смерць – той элемент сюжэта, які выкліканы неабходнасцю нагадаць чалавеку пра межы яго магчымасцей і які з’яўляецца матывам пакарання героя. “Вертыкальны” кантэкст – смерць Патрокла, Раланда і г.д. утвораны зваротам да Старога запавету.

X_7 – Гільгамэш, сустрэўшыся са смерцю “твар у твар”, пачынае баяцца смерці і марыць пра здабыванне кветкі вечнай маладосці і неўміручасці. Ён адпраўляецца на пошукі Утнапішці, які адзіны з усіх людзей выжыў пасля патопа. Вобраз Утнапішці – дабіблейская паралель Сусветнага патопа і ўратавання Ноя. “Вертыкальны” кантэкст – вобразы Старога запавету.

X_8 – Матыў пераадолення шматлікіх перашкод – з вечных матываў, звязаны з вандраваннямі Адысея, са здабываннем нявесты ў беларускіх і іншанацыянальных казках, з пошукамі блакітнай кветкі ў літаратуры нямецкага рамантызму і г.д. У дадзеным выпадку выкарыстаны матыў здабывання кветкі вечнай маладосці і неўміручасці.

“Тая кветка – славутая кветка,
Бо з ёй чалавек жыццё спасцігае.
Прынясу яе ў горад родны Урук,
Накармлю мой народ – і праверу кветку:
Як старыя памаладзеюць,
З’ем і я – і юнацтва вярну” (Пер. Васіль Зуёнак)

X_9 – Герой здабывае кветку, але не можа яе захаваць. Матыў паражэння героя адрознівае гэты твор ад іншых твораў старажытнай літаратуры (найперш

казак, дзе, як правіла, шчаслівы фінал). Але ён жа прыпадабняе Эпас пра Гільгамэша да эпасаў іншых народаў: "Іліяды" Гамера (забойства Гектара Ахілам), кельцкай сагі "Смерць Кухуліна", французскай «Песні пра Раланда», дзе героі не могуць абысці сваю смерць, і інш. У сюжэце пра Гільгамэша сцвярджаецца, што здабыць дар бессмяротнасці немагчыма, як і ўратаваць кветку маладосці, перамагчы смерць. Вялізныя, нечалавечыя намаганні героя заканчваюцца нічым, своеасаблівай «мінус-неўміручасцю". Але гэтае «нішто» шматсэнсоўнае. «Нішто», "мінус-неўміручасць" у фінале твора адрознае ад таго, што было напачатку. І на гэта ўказвае кампазіцыя твора: фінал вяртае ў пачатак паэмы.

Шматсэнсоўнасць фіналу можа быць растлумачана з дапамогай іншых твораў ("вертыкальнага" кантэксту), дзе распрацоўваюцца гэтыя ж самыя матывы паражэння героя і набыцця новага ведання, усведамлення іншых задач, што ставіць перад чалавекам само жыццё.

1. Герой вяртаецца ва Урук і адбудоўвае горад (з гэтага пачынаецца і на гэтым завяршаецца твор). Гільгамэш, такім чынам,– культурны герой, або стваральнік цывілізацыі (падобна Праметэю). Сусветны кантэкст гэтай тэмы – матыў добрых спраў, якія дапамагаюць захаваць памяць аб чалавеку пасля яго смерці.

2. "Багі, калі стваралі чалавека...", – яшчэ адну ісціну знаходзім у словах гаспадыні багоў Сідуры. Яна звяртаецца да Гільгамэша, сцвярджаючы, што сэнс чалавечага жыцця – ў паўсядзённых чалавечых радасцях і клопатах. "Вертыкальны" кантэкст – матыў "абагаўлення" паўсядзённага жыцця, звычайнага чалавечага існавання ("Смотри, как дитя твою руку держит…» у эпасе – і "Оставь же сына юность хороня, // Он встретит утро завтрашнего дня" – у Шэкспіра, напрыклад).

3. «І нарэшце, апошні этап (і яшчэ адзін скачок у духоўным росце) – адчай у час смерці сябра, роздум пра сэнс жыцця, адмаўленне ад «геданістычнага» погляду на яго, марнасць спробы здабыць кветку вечнай маладосці, вяртанне ва Урук і – з'яўленне найвышэйшай мудрасці – прызнанне ўласнага паражэння. У канцы твора перад намі герой, які спазнаў жыццё і імкнецца з годнасцю яго пражыць». Чалавек прызнае сваё паражэнне, і яно, паражэнне, становіцца асноваю для далейшага ўзвышэння чалавека, – матыў, які найперш звязаны з матывам грэхападзення першалюдзей. Па даволі пашыранай сярод багасловаў і філосафаў версіі, грэхападзенне Адама і Евы дазволіла чалавеку не проста мець ад нараджэння "вобраз і падабенства" да Бога, але ў выніку пераадолення жыццёвых перашкод, пакут і цяжкай працы прыйсці да Бога значна бліжэй, чым гэта магло быць у выніку яго, чалавека, бесклапотнага знаходжання ў садах Эдэма.

Вандроўны сюжэт пра пошукі краіны вечнай маладосці і неўміручасці складаецца з цэлай сукупнасці матываў (утвараюць "гарызантальны" кантэкст), кожны з якіх мае дадатковы "вертыкальны", што дазваляе глыбей, чым гэта было магчыма пры "гарызантальным" прачытанні эпасу, выявіць яго шматлікія сэнсы. Кожны з этапаў станаўлення эпічна маладога героя можа быць асэнсаваны ў сувязі з вопытам іншых літаратур, у кантэксце сусветнай спадчыны – і гэтае прачытанне пашырае ўяўленні пра чалавека ўвогуле, прыводзіць да ісцін агульначалавечага зместу.

Такім чынам, менавіта ў найстаражытных узорах крышталізуецца структура "класічнага" вандроўнага сюжэта пра неўміручасць чалавека. Яго складнікамі з'яўляюцца матыў *выключнасці чалавека* (згодна з паганскімі ўяўленнямі, у паэтызацыі, ідэалізацыі фізічных якасцей, духоўных, нават прафесійных рыс – у літаратуры новага часу), матыў *сустрэчы героя са смерцю* (ускладняецца

сукупнасцю іншых матываў) і *ўяўленнямі пра неўміручасць* чалавекак (думкі пра неўміручасць, рэалізацыя патэнцыяльных магчымасцей і інш.).

Кельцкі эпас. Ірландская сага “Плаванне Брана, сына Фебала”

У гэтым творы паэтызуюцца старажытныя міфалагічныя ўяўленні пра “цудоўную краіну” Эмайн, якія маюць тыпалагічнае падабенства (“вертыкальны кантэкст”) з хрысціянскім вобразам Раю, з міфалагемаю краіны, дзе жывуць без клапот і без старасці:

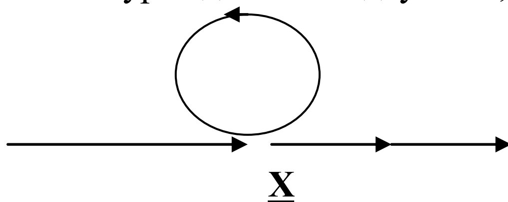
«Там неведома горесть и неведом обман
На земле родной, плодоносной,
Нет ни капли горечи, ни капли зла.
Все – сладкая музыка, нежащая слух.
Без скорби, без печали, без смерти,
Без болезней, без дряхлости,
Вот – истинный знак Эмайн.
Не найти ей равного чуда»

Бран – архетып вандроўніка ў кельцкіх культурах. Бран, сын Фебала, са сваёй дружынай, апанаваная сумам па цудоўнай Краіне Жанчын, адпраўляюцца на яе пошукі. Вандраванні герояў завяршаюцца поспехам: яны прыплываюць у Краіну Жанчын і знаходзяць там шмат уцех. Зразумела, што згодна з паганскімі ўяўленнямі, уцехі воінаў Фебала – з шэрагу матэрыяльных асалод, фізічнага кшталту. Духоўны свет, свет глыбінных чалавечых пачуццяў у гэтым старажытным тэксце выяўляецца толькі з матывам тугі па радзіме:

“Им казалось, что они пробыли там один год, а прошло уже много, много лет.

Тоска по дому охватила одного из них, Нехтана, сына Кольбрана. Его родичи стали просить Брана, чтобы он вернулся с ними в Ирландию. Женщина сказала им, что они пожалеют о своем отъезде. Они все же собрались в обратный путь. Тогда она сказала, чтобы они остерегались коснуться новой земли…» Вярнуліся Бран з дружынаю да родных берагоў. Але як толькі адзін з іх, Нехтан, дакрануўся да зямлі, як ператварыўся “в груду праха, как если бы его тело пролежало в земле уже много сот лет”. А дружына на чале з Бранам пакінула родныя берагі і адправілася ў далёкія падарожжы. “…и о странствиях его с той поры ничего не известно».

Графічна несупадзенне часавых пластоў (адзін год у Краіне Жанчын і многія стагоддзі, што мінулі за гэты час на радзіме) адлюстравана ў форме петлі – «контура адзінкавай даўжыні, якая звязвае кропку **X** саму з сабой”.



Гэты ж граф адносіцца і да вядомага матыва расстання Фаўста з Маргарытай (з трагедыі Гётэ): для Фаўста з часу развітання праходзіць 3 дні, для Маргарыты – шмат месяцаў, калі яна паспела нарадзіць дзяўчынку і ўтапіць яе. А матыў журбы па радзіме (напр., у музыцы – “Развітанне з радзімай” М.Агінскага) звязаны з матывам вяртання, які ў сваю чаргу нагадвае пра вобраз Лятучага Галандца.

Датуецца ірландская сага прыблізна VIII–IX ст. н.э.

Такім чынам, вандроўны сюжэт у гэтым творы акрэслены матывамі прагі вечнай маладосці і неўміручасці, пошукамі такой краіны, яе знаходжаннем – і вяртаннем на радзіму (з прычыны суму па ёй).

Японская чарадзейная казка «Урасіма Таро»

“Урасіма Таро” датуецца прыблізна тым жа самым часам – VIII–IX ст. н.э., што і ірландскі эпас і што дазваляе праводзіць супастаўленні па сінхраніі. Казка змяшчае добра вядомыя матывы і вобразы. Першы з іх – матыў

выратавання жывёлы (птушкі, звера, рыбы), пашыраны таксама ў беларускім фальклоры. Малады рыбак з беднай вёскі выратоўвае чарапаху. Яна вельмі хутка адвозіць свайго збавіцеля ў краіну Дракона. Міфалагема чарадзейнай краіны (дахрысціянскага Раю), пра якую так жывапісна апавядае Жанчына з краіны Эмайн, у дадзеным творы звязана з вобразамі вады і мора (як і ў ірландскай фантастычнай сазе), з ураджаем і ўрадлівасцю, увасобленымі ў вобразе Дракона ў японскіх паданнях (супрацьлеглы змест укладваецца ў гэты вобраз у беларускім фальклоры, дзе ён набывае аблічча шматгаловай пачвары, Цмока). У казцы даецца апісанне краіны Дракона, але выключную ўвагу героя прыцягвае чарадзейны сад (напрамую звязаны з вобразам дракона ва ўсходняй традыцыі). Далей з'яўляецца вядомы матыў журбы па радзіме: Урасіма просіць дазволу вярнуцца дамоў. У якасці ўзнагароды, ён атрымаў чарадзейную скрыню, адкрываць якую яму не раяць. Зразумела, што шкатулка – тыпалагічная паралель вобраза чарадзейнага пітва або нейкай іншай рэчы, што дае чалавеку вечную маладосць (або вечнае каханне), як адкрыццё герантолага Дабрыяна з камедыі «Брама неўміручасці» К. Крапівы або «кветка маладосці», якую намагаецца здабыць Гільгамэш.

Урасіма Таро вяртаецца на радзіму. Але там усё незвычайна змянілася і ніхто не памятае маладога чалавека. Толькі адзін самы стары жыхар прыгадвае, што ў старажытных паданнях расказваецца пра маладога рыбака, які адправіўся ў краіну Дракона на спіне чарапахі. Што далей стала з героем, старажытнае апавяданне не захавала. І было гэта 700 год назад. Урасіма ў роспачы ад пачутага трапіў на бераг мора – і адчыніў тую скрыню. Ледзь толькі ён падняў яе вечка, як адтуль узняўся фіялетавы воблак, дакрануўся да твару маладога чалавека, ахутаў яго цела. І ў адно імгненне ссівелі яго валасы, у адно імгненне з'явіліся глыбокія зморшчыны, сагнулася спіна, задрыжэлі ногі. У адно імгненне над ім пранеслася ўсё жыццё, і спынілася дыханне ў грудзях Урасіма Таро.

Такім чынам, у структуры вандроўнага сюжэта казкі вылучым наступны ланцуг скразных матываў: выратаванне жывёлы (птушкі, рыбы...) – знаходжанне ў цудадзейнай краіне (па-за часам і прасторай) – сум па радзіме – вяртанне – смерць.

Э.Хемінгуэй. "Індзейскі пасёлак"

Фармалізаванае прадстаўленне твора на прыкладзе апавядання Э.Хемінгуэя тым больш апраўданае, што сам Хемінгуэй быў, як вядома, надзвычай патрабавальным да мастацкага слова. Аб гэтым сведчыць і яго т.зв. тэорыя "айсберга": на 1/8 частку айсберг выступае над паверхняй вады, што і з'яўляецца для пісьменніка прасторaю тэкста, астатнія 7/8 – "пад вадою", або ў падтэксце.

Апавяданне "Індзейскі пасёлак" Хемінгуэй напісаў у пачатку 1920-х гг. Герой – Нік Адамс – аўтабіяграфічны: менавіта на яго аўтар перанёс свае ўспаміны з дзяцінства (адлюстраваны ў асобных дэталях твора), узбагаціўшы іх вопытам сталага чалавека, які вярнуўся з вайны (што засталося ў падтэксце апавядання). Бацька Ніка Адамса – доктар, як і ў самога Хемінгуэя. У творы расказана, як індзейцы, што пераплылі Місісіпі, звяртаюцца да ўрача з просьбаю ўратаваць жанчыну, якая не можа нарадзіць. Бацька бярэ з сабою сына, і яны плывуць у індзейскі пасёлак. У адной з лачуг нараджала жанчына. Яна моцна крычала, але бацька растлумачыў хлопчыку, што «усе яе мышцы напружваюцца дзеля таго, каб дапамагчы яму нарадзіцца. Вось што адбываецца, калі яна крычыць… Але яе крыкі не маюць значэння…» У падтэксце – успаміны пра вайну, дзе крыкі параненых мелі зусім іншае,

прынцыпова другое значэнне, бо сведчылі пра пакуты, пра смерць. Гэтыя крыкі значэння не маюць, бо яны – сведкі жыцця, а не пагрозы, жаху, смерці.

Гэта гісторыя магла мець шчаслівы фінал. «Трэба зірнуць на шчаслівага бацьку» – зверху на нарах ляжаў муж парадзіхі. «Ён адкінуў коўдру з галавы індзейца. Рука яго трапіла ў нешта мокрае… Горла ў яго было перарэзана ад вуха да вуха…

– Выведзі Ніка, Джордж,– сказаў доктар.

Але ён позна спахапіўся. Нік, стоячы ля дзвярэй кухні, добра бачыў верхнія нары і жэст бацькі…

– Цяжка паміраць, тата?

– Не. Думаю, гэта зусім няцяжка, Нік. Усё залежыць аб абставін.

Яны сядзелі ў лодцы... Над пагоркамі ўздымалася сонца... Нік апусціў руку ў ваду. У рэзкім холадзе ранку вада здавалася цёплая.

Гэтым раннім часам на возеры, у лодцы, каля бацькі, што сядзёў на вёслах, Нік быў зусім упэўнены, што ніколі не памрэ”...

У апавяданні – шэраг асобных традыцыйных матываў: *нараджэнне – смерць – неўміручасць* (**X_1, X_2, X_3**). Асобныя матывы звязаны між сабой у структуру вандроўнага сюжэта. Думка пра ўласную неўміручасць, якая з'яўляецца ў Ніка Адамса, мае паралелі з матывамі і вобразамі іншых твораў, аддаленых не толькі на адно, нават на чатыры тысячагоддзі ад часу напісання апавядання Хемінгуэя. Прадстаўленыя ў новай сукупнасці помнікі, якія ўзніклі ў розных частках свету і нават у розныя тысячагоддзі, маюць шмат агульнага. Агульнае яны маюць і з іншымі творамі, у т.л. з беларускай літаратуры – з літаратурнай казкай ***З.Бядулі “Сярэбраная табакерка*** і камедыяй ***К.Крапівы «Брама неўміручасці»***.

Такім чынам, вандроўным сюжэтам (класічным, традыцыйным сюжэтам ці вобразам) можна назваць кантэкст, які мае “гарызантальны” і “вертыкальны” планы вымярэння. “Вертыкальны” – утвораны ў выніку суаднясення асобнага матыву аднаго твора з матывамі і вобразамі іншых твораў. “Гарызантальны” кантэкст узнікае дзякуючы спачэнню матываў як унутры аднаго твора, так і паміж творамі аднаго раду (жанру, кірунку, эпохі і г.д.). Гарызантальна-вертыкальны кантэкст рэпрэзентуе інварыянт у шматлікіх варыянтах – у часе і прасторы іншых культур, адлюстроўвае дынаміку, рухомасць, зменлівасць матываў, сюжэтаў, вобразаў.

Фармалізацыя літаратуразнаўчага даследавання актуалізуе спецыфічны спосаб вывучэння – мадэляванне, які з'яўляецца агульнавуковым метадам пазнання. Пры дапамозе мадэлявання мастацкіх з'яў можна ўстанавіць, што мастацтва ў сваёй найглыбейшай аснове рацыяналістычна (або належыць менавіта чалавеку як адзінай істоце на зямлі, што мае розум – рацыю) і паддаецца вымярэнню, г.зн. падпарадкоўваецца законам фармальнай логікі. Разам з тым любая фармалізаваная структура мае да мастацкай творчасці дачыненне толькі пры ўмове яе вербалізацыі, калі “суматыўная множнасць” матэматычных сімвалаў утварае сістэму, “звышсэнс” якой рэалізуецца праз адухаўленне ўсіх яе складнікаў у форме мастацкага слова, вобраза, сюжэта, праз тое прынцыпова новае, што набывае гэтая сістэма, – творчую думку чалавека.

§ 2. Сюжэты, якія распаўсюджваюцца шляхам кантактаў

Вергілій. Энеіда

Узоры антычнага эпасу – паэмы Гамера “Іліяда”,“Адысея” (у аснове якой – багатырскія казкі) пра вяртанне Адысея, героя грэкаў, пасля 10 год Траянскай

вайны на радзіму, востраў Ітаку. Вобраз Адысея як архетып вандроўніка, які не можа знайсці прыстанішча, пакуль не скончыцца тэрмін яго выпрабаванняў або праклёну (у німфы Каліпсо, на піру ў цара Алкіноя, апавяданні Адысея пра астравы латафагаў, цыклопаў, сірэн, пра Сцылу і Харыбду, пра востраў Геліяса). Вобраз Пенелопы, яе хітрамудрасць пры неабходнасці выбіраць новага мужа. Вяртанне Адысея і расправа над жаніхамі.

"Энеіда" старажытнарымскага паэта Вергілія ўслаўляе Рымскую імперыю ў асобе траянскага героя Энея.

Паэма Вергілія "Энеіда", напісаная ў І ст. да н.э., стала нацыянальным міфам рымлян. У ёй апяваецца легенда-міф пра заснаванне Рыма. Грэцкімі гісторыкамі яшчэ ў ІУ ст. да н.э. было запісана, што Эней прыплыў у Лацый і заснаваў горад Лавінію. Яго сын Асканій (Юл) лічыцца заснавальнікам горада Альба-Лонга. Імя героя Юл выводзіцца з назвы Іл, што значыць "жыхар Іліёна" (Троі). Затым імя трансфармавалася ў Юлія, да якога сталі ўзводзіць род Юліяў. Да іх ліку, згодна з традыцыяй, належалі Юлій Цэзар і ўсыноўлены ім Актавіян Аўгуст. А паколькі маці Энея лічыцца багіня Афрадыта (Венера), таму і род Юліяў па сваім паходжанні ідзе ад багоў. У горадзе Альба Лонга 300 год пасля яго заснавання Юлам народзяцца блізняты: Рэм і Ромул. Згодна з легендай, яны сталі заснавальнікамі Рыма.

Вобраз Энея ў паэмы падаецца з двух бакоў: Эней – рэальная асоба, якой уласцівы звычайныя чалавечыя пачуцці і захапленні, і Эней – міфічны персанаж, які, нягледзячы на свае пачуцці і захапленні, усё ж павінен выканаць сваё прадвызначэнне, ажыцццявіць "вечнае", надпобытавае. Вергілій паказвае ў паэме шлях Энея з Троі ў Італію, поўны прыгод, праз шматлікія выпрабаванні, страту блізкіх і каханых. За 7 год марскіх падарожжаў Эней трапляе ў розныя краіны і на астравы. Асноўнымі прычынамі злоключэнняў героя з'яўляюцца недакладнае тлумачэнне прадказанняў (гэта прымушае Энея выбіраць памылковыя шляхі), нянавісць да Энея жонкі Юпіцера Юноны (менавіта яна, Гера-Юнона, жонка бога Зеўса-Юпіцера была абойдзена ўвагаю Парыса пад час вядомага суда). Таму Юнона помсціць не толькі Парысу і Троі, але і ўсім траянцам, якія пазбегнулі агульнага лёсу.

Адной з найбольш вядомых тэм "Энеіды" з'яўляецца тэма кахання Энея і карфагенскай царыцы Дзідоны. Знаёмства з Дзідонаю адбываецца яшчэ напачатку апавядання (кніга І), але пазней Эней вяртаецца ў Карфаген, дзе з поўнаю сілай разгараецца іх каханне (кніга ІУ). Дванаццаць месяцаў яны былі разам. Але бог Меркурый па загаду Юпіцера наказаў:

… чтоб Италией он, вековую державу зачавшей,
правил средь грома боев и от крови Тевкра высокой
род произвел и весь мир своим подчинил бы законам (Песня ІУ, 229–231).

Так Эней адплывае ў Італію. Першыя шэсць песень "Энеіды" аднаўляюць падарожжы траянскага героя, і такім чынам, яны блізкія па сваёй тэматыцы "Адысеі" Гамера. Наступныя шэсць песень, якія асацыіруюцца з "Іліядай", апавядаюць пра вайну Энея з Турнам. Турн – правадыр мясцовага італійскага племені рутулаў, быў жаніхом Лавіні – дачкі Лацына, цара Лацыі. Але Лацын гатовы аддаць руку сваёй дачкі Энею і даць яму магчымасць заснаваць новы горад: прадказальнікі сцвярджалі, што яго дачцэ суджана стаць жонкай іншаземца. Але паміж супернікамі, Энеям і Турнам, пачынаецца вайна, якая падштурхоўваецца намаганнямі багіні Юноны. Апісваюцца бясконцыя пабоішчы, ухваляецца воінская адвага. Але спрэчку павінен вырашыць двубой Турна і Энея, таксама паядынкі былі ў цэнтры ўвагі "Іліяды". Эней перамагае Турна. Італійская зямля з перамогаю Энея становіцца пераемніцай славы траянцаў, славы адроджанай наноў Троі.

Адносіны да “Энеіды” на працягу стагоддзяў былі вельмі неадназначныя. Адны лічылі яе ўзорам нацыянальнага эпасу рымлян, паэмай, створанай геніем Верлігія. Другія тлумачылі яе штучнасць, зададзенасць, называлі няўдачай паэта, беручы пад увагу найперш тэндэнцыйнасць у праслаўленні імператара Аўгуста, рацыяналізм героя – у яго жаданні зразумець найвышэйшую волю. Па-рознаму твор быў успрыняты нашчадкамі Вергілія, гэтаксама па-рознаму паэма была пераасэнсавана на працягу стагоддзяў у літаратуры народаў свету.

Адзін з выразна акрэсленых кірункаў пераасэнсавання “Энеіды” – зніжэнне вобразаў, камічнасць, травесціраванне сюжэта. Гэта тэндэнцыя была падказана самім аўтарам паэмы (часам богі ў творы паказаны ў парадыйнай форме).

Беларуская “Энеіда навыварат” В.Равінскага

Гэта паэма, дзе аднаўляецца і перайначваецца сюжэт са старажытнарым-скай літаратуры, – узор травесційнай літаратуры. Паэма створана ў пачатку XIX ст., але пасля напалеонаўскага нашэсця (радок: “як ад Кутуза Банапарт”). Аўтарам беларускай “Энеіды” лічыцца Вікенцій Равінскі, памешчык, які жыў на Смаленшчыне. На думку даследчыкаў, спачатку паэма існавала ў вуснай форме або ў рукапісу, а ў 1845 г. была ўпершыню надрукавана. Гэта незавершаны твор, у адрозненне аб рускай і украінскай апрацовак. Узорам для напісання беларускай паэмы былі, верагодна, руская і найперш украінская “Энеіда”, з якімі назіраецца шмат падабенстваў. Украінская паэма перастварае украінскі нацыянальны каларыт, у той час беларуская – беларускі побывт, асасблівасці нацыянальнай гаворкі.

У беларускай “Энеідзе” аднаўляюцца сюжэтныя лініі першай паловы вергіліевай паэмы. Апавядаецца, што Эней разам з траянцамі з Троі адправіўся ў падарожжа. І на самым пачатку ім перашкаджае Юнона, якая гэтаксама непрыхільна ставіцца да Энея, але не да ўсіх траянцаў: “яго Венера што радзіла”. Тут адносіны Юноны да траянца Энея пераводзяцца ў больш вузкі план адносін паміж асобнымі персанажамі, што надае апавяданню выразна абмежаваны, побытавы характар. Гэтаксама выразна акрэсліў аўтар сваю пазіцыю: Юнона паўстае як непрывабная жанчына (“баба злая, адроддзя панскага, ліхая!”), што зноў-такі і зніжае, і абмяжоўвае апавяданне ў адрозненне ад касмічных (бог – чалавек), міждзяржаўных (траянцы – жыхары іншўых краін) паралелей вергіліевай “Энеіды”.

З асноўных падзей вергіліевай “Энеіды” адноўлены і пераасэнсаваны толькі вандраванні-пакуты траянцаў на моры і сустрэча Энея з Дзідонай. Акцэнт у беларускай паэме зроблены на вобразах траянцаў, якія шмат у чым нагадваюць прыгонных сялян. Усе вобразы “Энеіды навыварта” прадстаўляюць іншы асяродак, дзе адбываецца дзеянне: гэта беларуская зямля з яе жыхарамі – тлустымі, нязграбнымі, часцей за ўсё непрывабнымі панамі; з найбольш пашыранымі заганамі (п’янствам, распусніцтвам, абжорствам); з абодраным да апошняй ніткі простым людам. Тут жа малюнкі тагачаснага побыту: ежа, спевы і скокі, прычым як і ў Вергілія адноўленыя з вялікай цікаўнасцю да дзеянняў і апісаныя са шматлікімі падрабязнасцямі.

“Энеіда навыварат” змяшала ў структуры свайго апавядання розныя традыцыі і тэндэнцыі. Так, узвышаны сюжэт пра гісторыю Энея ператварыўся ў прыземленую гісторыю героя, які падуладнеы багам і прыгажуні Дзідоне. Язычніцкае светаўспрыманне спалучылася з хрысціянскімі вераваннямі: сам Зеўс запеў “ізбранную” (царкоўную песню), Эней жа чытае “Вотча”. Але падобна вергіліевай “Энеідзе” паказана, што богі прымаюць удзел у справах чалавечых. Замест жа мясцовасцей, краін, народаў, што наведаў Эней і што

сустракаюцца ў рымскага аўтара, у беларускай паэме названыя Духаўшчынскі павет, вёска Чжова, сяло Шчучча.

Легенда пра Трыстана і Ізольду

Пераход сюжэтаў ад аднаго народа да другога, з адной эпохі ў другую яскрава ілюструецца на прыкладзе рыцарскіх раманаў. Вытокі рыцарскага рамана – на французскіх землях, у рамана-германскім культурным рэгіёне: на ПН захадзе Францыі і частцы тэр. Англіі, што ў XII — XIУ стст. належала каралеўскай Анжуйскай дынастыі – Плантагенетам і Ёркам (дзе спалучыліся раманскія, германскія і кельцкія ўплывы). Кельцкага паходжання група сюжэтаў пра караля Артура і рыцараў Круглага стала. Вытокі Р.р.: сярэднявечныя паданні (кельтаў, германцаў, з Усходу) і гіст.хронікі (лац.“Гісторыя каралей Брытаніі” Гальфрыда Манмаўцкага, XII ст.), з антычнай літаратуры – паданні пра Аляксандра Македонскага, авантурны раман, звязаны з “Метамарфозамі” Авідзія (з уласнымі матывамі хрысціянскай скіраванасці). Эвалюцыя жанра звязана з адыходам ад крыніц і развіццём апавядальных форм (з XIII ст. празаічныя апрацоўкі), у якіх адлюстроўваецца новы гіст.-культ. кантэкст. Вылучаюць тры цыклы рыцарскіх раманаў: “антычны” – (“Александрыя” пра жыццё і подзвігі Александра Македонскага, “Троя” – пра Траянскую вайну, “Раман пра Энея” і інш., вядомыя ў беларускіх варыянтах), “брэтонскі” (артураўскі, раманы Круглага стала: пра Трыстана і Ізольду – версіі Тама, Беруля, Марыі Французскай, Готфрыда Страсбургскага, бел.”Аповесць пра Трышчана”; раманы Крэц’ена дэ Труа, Вольфрама фон Эшэнбаха; звод цыкла – раман Т.Мэлары “Смерць Артура”, ХУ ст.), “(усходне)візантыйскі” (“ідылічны”: “Флуар і Бланшэфлёр”, “Акасен і Нікалет”).Тыпалагічныя паралелі жанра рыцарскага рамана: прыдворная аповесць (япон. “Гэндзы-Манагатары”), рыцарская паэма (Ш.Руставелі “Віцязь у тыгравай шкуры”, перс. і тадж. паэта XI ст. Гургані “Віс і Рамін”). Пародыяй на стылізаваныя перапрацоўкі рыцарскага рамана, якія пашыраюцца ў іспанскай літаратуры Адраджэння, стаў “Дон Кіхот” Сервантэса. На Беларусі пераклады рыцарскага рамана вядомы з ХУ ст. і мелі распаўсюджванне яшчэ ў ХУIII ст. Ён адыграў важную ролю ў развіцці свецкага пачатку ў літаратуры і яго пашырэнні ў грамадскай свядомасці. Адным з вядомых рыцарскіх раманаў быў “Раман пра Энея”.

Апісанне рыцарскага ўзбраення, а таксама турніраў складае значную частку рыцарскага раман. Тэрмін “раман” узнік у 12 ст. для абазначэння тэксту на жывой раманскай мове ў адрозненне ад твора на латыні. Спачатку раман меў вершаваную форму, затым назва пашырылася і на празаічны тэкст і стала абазначаць вялікі па памеру тэкст у прозе. У цэнтры традыцыйнага рыцарскага рамана – апісанне подзвігаў героя, “авантуры”, якія здзяйсняюцца дзеля ўласнай славы і кахання да Панны. Кодэкс рыцарскай дабрачыннасці склалі гераічны (ваеннае майстэрства, мастацтва бою) і эстэтычны (свецкае, прыдворнае выхаванне) ідэалы. Рыцарскае каханне ідэалізаванае. Індывідуалізуюцца пачуццёвы свет, мова герояў. У сюжэце фантастычныя матывы (як казачнага, так і незвычайнага, пазабудзённага зместу), экзатычныя апісанні, партрэтныя характарыстыкі, наяўнасць дыялогаў і маналогаў.

Да “артураўскага цыклу” адносіцца і легенда пра Трыстана і Ізольду. Ён меў шматлікія варыянты ў краінах Еўропы: вершаваныя версіі ў ХУII ст. у Францыя, у пачатку XIII ст. у Германіі. У XIII ст. узнікла празаічная версія рамана. У ХУI ст. раман пра Трыстана трапляе на Беларусь з сербскай рэдакцыі, а сербская рэдакцыя была перапрацоўкай італьянскай версіі сюжэта

(даследаванні В.А.Чамярыцкага). Усё гэта сведчыла пра надзвычайную папулярнасць рыцарскага рамана ў розных краінах Еўропы.

Легендарная біяграфія Трыстана, або Сюжэт пра Каханне , якое перамагае смерць

Нараджэнне і дзяцінства Трыстана. Трыстан нарадзіўся ў каралеўскай сям'і. Матыў надзвычайнасці падзеі нараджэння, уласцівы архаічным сюжэтам, захаваны, але ён трансфармаваны з улікам гістарычнага часу: пры родах памірае каралеўна. Паміраючы, маці прадбачыць сумны лёс дзідяці: згодна з архаічнымі вераваннямі, чалавек, які памірае, здольны бачыць будучыню. Таму маці, дбаючы пра сына, павінна абараніць яго і ад будучых няшчасцяў. Паколькі лёс чалавека прадвызначаны ад нараджэння (старажытны матыў), яго змяніць немагчыма, адно можна аблегчыць гэты лёс. Разам са старажытным ужываецца сярэднявечнае: маці звяртаецца да Бога, каб той аблегчыў лёс яе сына.

Прыгадаем казку "Спячая прыгажуня", дзе феі адарылі цудамі і дабрабытам нованароджаную прынцэсу. Адна старая фея, незапрошаная на радзіны, пажадала немаўляці заўчаснай смерці. Жадаючы пазбавіць дзяўчыну злога лёсу, маладая фея, якая яшчэ не адарыла нованароджаную, сказала, што смерць яна адмяніць можа, але лёс прынцэсы можа аблегчыць: прынцэса не памрэ, але засне глыбокім доўгім сном. Матыў абароны дзіцяці ад злога лёсу ў бок яго змягчэння відавочна прысутнічае ў творах найперш старажытных народаў.

Прадбачачы сумны лёс свайго сына, маці дае яму імя: Трыстан, што значыць "Сумны". Матыў выбару імя нованароджанаму і яго невыпадковасць таксама сутракаецца ў творах розных народаў.

Выхаванне героя. У свае сем год Трыстан быў вельмі прыгожым, таму мачаха яго зненавідзела. Матыў незвычайнасці героя – у фізічнай сіле, знешняй прыгажосцйі таксама вядзе свой пачатак з глыбокай старажытнасці. Разам са сваім выхавацелем Трыстан пакідае родны край, каб атрымаць рыцарскае выхаванне. У Галіі Трыстан вылучаецца ад усіх: у гульні ў шахматы і ў таўлеі, у мастацтве валодаць мячом і ў верхавой яздзе. "І так ён ва ўсім вылучаўся, што быў непераўзыйдзеным у кожнай справе, за якую б ні ўзяўся. І ў свае 12 год быў адметным такой мужнасцю і прыгажосцю, што ўсе дзівіліся гэтаму".

Першы подзвіг героя. Першы свой подзвіг герой здзейсніў у 15 год. Ён смяротна параніў Мархульта (па старажытных крыніцах дракона, па пазнейшых рыцара), брата ірландскай каралевы, які штогод збіраў даніну з Карнуэльса (Корнваліса). У гэты час Трыстан жыў пры двары караля Марка: у архаічнай версіі – Трыстан быў у брата сваёй маці на выхаванні (у старажытных помніках пашыраны матыў: хлопчыка аддаюць на выхаванне яго дзядзьку, вядомы ў беларусаў як звычай дзядзькавання), у пазнейшых – быў у караля Марка на службе. У двубоі з Мархультам Трыстан быў цяжка паранены, каб знайсці паратунак ад гэтай раны, Трыстан адпраўляецца на лодцы ў мора. Два тыдні ён блукае, пакуль нарэшце не прыплыў да берагоў Ірландыі. Трыстан пачынае граць на арфе і спяваць песню: "таму што тады ў рыцараў, якіх прыгнятаў сум, была звычка граць на арфе і спяваць, каб развеяць скруху".

Знаёмства з Ізольдай. Ізольдай звалі дачку караля і каралевы Ірландыі. Яна таксама, як і Трыстан, была прыгажэйшая за ўсіх. Акрамя таго яна адрознівалася ад усіх сваёй здольнасцю залечваць раны: "і не знайсці б у тыя часы нікога, хто б пераўзышоў яе ў мастацтве лячэння, таму што ёй былі

вядомы ўсе травы і іх якасці. І мінула ёй на той час 14 год”. Ізольда вылечвае Трыстана. Гэтаксама стала вядома, што гэта Трыстан забіў Мархульта, брата каралевы. Трыстан вымушаны пакінуць Ірландыю.

Сватаўство караля Марка. Згодна з архаічнай версіяй, у пакоях караля Марка з’яўляецца ластаўка з залатым воласам у дзюбе (у кельтаў залаты волас лічыўся сімвалам і першым напамінкам пра краіну ўцех – пра смерць). Кароль Марк жадае, каб Трыстан знайшоў яму нявесту з залатымі валасамі. Па больш позняй, куртуазнай версіі, бароны нагадваюць каралю, што таму варта было б ажаніцца, каб пакінуць спадчыну свайму сыну. Тут кароль Марк жадае Трыстану больш непрыемнасцей, чым дабра, адпраўляючы яго ў Ірландыю за Ізольдай, аб прыгажосці якой даведаўся ад Трыстана. І зноў Трыстан адпраўляецца ў падарожжа. Розныя версіі апавядаюць пра службу пры двары караля Артура. Згодна з беларускай версіяй, Трышчан заступае ў двубоі бацьку Ізольды, караля Ірландыі Ленвіза. Ён змагаецца з рыцарам Бланорам, паставіўшы Ленвізу ўмову, што пры яго, Трышчана, перамозе кароль выканае любое жаданне Трышчана. Герой перамагае праціўніка і атрымлівае Ізольду для караля Марка.

Каханне герояў. Гэты момант у легендзе звязаны з цэнтральным вобразам – з матывам чарадзейнага пітва. Маці Ізольды прыгатавала для дачкі і яе будучага мужа цудадзейнае пітво: як толькі маладыя вып’юць яго, адразу пакахаюць адзін аднаго на ўсё жыццё, так што нішто на зямлі не здольнае разлучыць іх. Як адзначана ў беларускай версіі: “напіўшыся яны абое гэтак моцна пакахаюць адно аднаго, што давеку ніхто між імі разладу не ўчыніць”. Трыстан забірае Ізольду, і яны адпраўляюцца на караблі ў Карнуэльс. У спякотны дзень выхавацель Трыстана (або слугіня Ізольды), памыліўшыся посудам, дае міласнае пітво маладым людзям. Аповяд пра раптоўнае каханне, якое ўзнікла паміж Трустанам і Ізольдапю, з’яўляецца ключавым момантам усяго сюжэта. У больш старажытных версіях падкрэслена чарадзейная сіла напою, яго магічнае ўздзеянне на маладых, менавіта яно выклікае выклікае каханне паміж героямі. Далей у тэкст прыўносяцца параўнанні ўзросту закаханых, адзначана роўнасць іх сацыяльнага паходжання, знешняя прыгажосць абодвух. У версіі Готфрыда Страсбургскага асноўная ўвага звязана з адлюстраванннем глыбіні, шматфарбнасці пачуццяў, а матыў любоўнага пітва дае магчымасць апець каханне як чыстае, светлае, глыбокае пачуццё.

Матыў любоўнага трохвугольніка. Гэты матыў з’яўляецца скразным у рыцарскай літаратуры. У сюжэце пра Трыстана і Ізольду развіццё дзеянне звязана з апісаннем тых перашкод, што ўзнікаюць паміж Трыстанам і Ізольдаю, якая стала жонкай караля Марка. У лэ (невялікай паэме) “Пра жымаласць” англа-нарманскай паэтэсы Марыі Французскай апавядаецца толькі пра адзін эпізод сустрэчы закаханых. А вобраз караля Марка ў розных версіях раскрываецца па-рознаму. У адных Марк – подлы, злы, вераломны, ён жорстка помсціць Трыстану. У іншых ён даволі мцудры, даверлівы, яго можна нават пашкадаваць.

Жаніцьба Трыстана. Як сцвярджаецца ў шэрагу версій, Трыстан ажаніўся з іншай Ізольдай – беларускай (яго каханая была Ізольда Белакурая, або Бялявая). “Трыстан бываў жа з ёю толькі з-за яе прыгажосці і дзеля яе імя”, хоць нават у шлюбе ён змог захаваць вернасць сваёй каханай, і яны па-ранейшаму шукалі новых магчымасцей для сустрэч. У беларускай версіі эпізод жаніцьбы Трышчана на іншай адсутнічае, у апавяданні ў procілегласць саслоўным забаронам і хрысціянскім прынцыпам услаўляюцца натуральныя пачуцці, прага да ўцех і кахання.

Смерць Трыстана і Ізольды. У беларускай “Аповесці пра Трышчана” трагічны фінал адсутнічае, яе асноўны змест – турніры, у якіх удзельнічае Трышчан, і гісторыя кахання Трышчана і Іжоты. У іншых версіях апавяданне рухаецца далей: у адным з паходаў Трыстан быў смяротна паранены. На гэты раз рану ад атруты ніхто не можа вылечыць. Таму Трыстан пасылае за Ізольдай бялявай. Ён пытаецца пра карабель, які павінен прыйсці з Карнуэльса з яго каханай. Аднойчы жонка Трыстана ўбачыла ў моры карабель з белымі ветразямі: знак таго, што на ім плыла Ізольда. Але жадаючы перашкодзіць сустрэчы, яна сказала Трыстану, які паміраў: карабель ідзе з чорнымі ветразямі (значыць: без Ізольды). Трыстан не змог перажыць гэтай навіны і памірае, так і не ўбачыўшы сваю каханую. Ізольда Бялявая, убачыўшы памерлага Трыстана, сказала: “І паколькі вы памерлі, дык не жыць больш і мне. Мы любілі адзін аднаго пры жыцці, дык будзем жа любіць і пасля смерці”. Шматлікія версіі апавядаюць пра цуд, які адбыўся пасля смерці закаханых:

“І з магілы Трыстана ўзнялася галінка прыгожая, і зялёная, і пышная і перакінулася праз капліцу, і апусціўся канец галінкі на магілу Ізольды і ўрос у яе.

Убачылі гэта жыхары і расказалі каралю. Кароль тры разы загадваў яе зрэзаць, і кожны раз на наступны дзень яна з’яўлялася настолькі ж прыгожая, якой была і дагэтуль.

Такім быў цуд пра Трыстана і Ізольду...

Амінь”.

Фінал – вандроўны матыў перамогі кахання над смерцю.

У 1900 г. сярэднявечны раман пра Трыстана і Ізольду пераклаў французскі філолаг-медыевіст Жазэф Бедзье. Яго апрацоўка рамана набыла сусветную вядомасць. У 1913 г. была надрукавана рэцэнзія М.Багдановіча на пераклад гэтай апрацйоўкі на рускую мову (яна прыведзена ў Хрэстаматыі па сярэднявечнай літаратуры і цытуецца ў дадзеным тэксце ў нашым перакладзе на беларускую мову). Беларускі паэт падкрэслівае неўміручую сілу і свежасць гэтага вечнага сюжэта:

“Есть странный цветок, называемый «Иерихонская роза». Высушенный, поблекший, он все же оживает, едва только коснется воды. Такова и книга, отмеченная нами в предыдущих строках: свежестью веет от ее тысячелетних фраз, вновь коснувшихся читательской души…

Говорит она о страстной любви, неотвратимой и в этой неотвратимости трагической любви, формы которой – изменчивы, но сущность – вечна и неизсменна. Для изображения ее в повести нашлись нужные слова, то трогательные, то нежные, то немного лукавые, но всегда и везде своеобразные. Вся же книга оставляет после себя столь редкое теперь впечатление цельности и благородной простоты».

Тэма 6. Сусветны пантэон. Праблема аўтара ў параўнальным вывучэнні літаратур

Адраджэнне названа Энгельсам эпохай, якая “мела патрэбу ў тытанах і якая нарадзіла тытанаў па сіле думкі, страсці і характару, па шматбаковасці і вучонасці”. Напачатку Адраджэння такім тытанам быў Дантэ. У канцы яе – Шэкспір і Сервантэс... Гэтыя імёны – вялікае трохгучча новай паэзіі, самае інтымнае і святое кола ўнутры ўсё болей вузкіх і болей шырокіх сфер класікаў новага мастацтва паэзіі” (Ф.Шлегель “Атэнейскія фрагменты”, фр. 247). «Ёсць вышэйшая смеласць : смеласць вынаходніцтва, стварэння, дзе план вялізны агортваецца творчай думкаю – гэта смеласць Шэкспіра, Dante, Milton`a, Гётэ ў

Фаўсце, Маліера ў Тарцюфе» (А.С.Пушкін). „…без Ё.-В.Гётэ і Ф.Шылера нельга ж адчуваць сябе ў паэзіі самазацверджаным. Таксама ж думаць, што беларуская паэзія можа мець будучае без вяртання да Гётэ, Шылера, а цераз іх у Адраджэнне, у антычнасць – гэта самагубства“ (А.Лойка).]. «– *Уладзімір Сямёнавіч, уявіце сабе, што вас папрасілі скласці анталогію з пяці аўтараў сусветнай літаратуры. Якіх бы вы выбралі? –* ... Гэта ўсё адно, што выбраць пяць чалавек, якіх можна ўзяць ва ўратавальную шлюпку. Толькі пяць, а астатнія загінуць. Не ўжо! Я бяру з сабою ў шлюпку ўсіх... Нельга пакінуць кагосьці. Усе яны аднолькава пакутавалі над словам і над лёсам людзей... Вазьміце ўсіх, хто любіў людзей, мучыўся за іх і быў сумленны. Вазьміце ўсіх, хто ўзяў за правіла цудоўныя словы Дон-Кіхота: “Сеньёры, вас пяцёра і вы напалі на аднаго. Значыць, няма вашай рацыі. Бараніцеся, сеньёры”» (з У.Караткевічам гутарыла Р.Станкевіч), бо, па словах У.Караткевіча, «не можа паўнакроўна жыць літаратура без Шэкспіра, Дантэ, Гётэ, якія гучаць на яе мове».

Па словах польскага літаратуразнаўцы К.Выкі (хоць ён меў на ўвазе тую іерархію, якую фарміруюць вышэйшыя літаратурныя ўзнагароды і найперш – Нобелеўская прэмія па літаратуры), асноўная адметнасць тых пісьменнікаў, чые імёны займаюць вышэйшы прыступак у сусветнай літаратуры, – «дадзены пісьменнік займае ў ёй (сусветнай літаратуры – Г.А.) адпаведнае месца, калі ім створаны мастацкія, філасофскія, ідэйныя каштоўнасці, якія не маюць аналагаў у літаратуры іншых народаў». Формуле К.Выкі адпавядае метафара-азначэнне «зоркі першай велічыні».

Згадваючы тое ці іншае імя аўтара, належыць яно сусветнаму пантэону ці не, пісьменнікі не толькі аддаюць даніну павагі, але і сцвярджаюць ідэю пераемнасці паміж літаратурамі, пакаленнямі, творцамі, звязваюць літаратурнае развіццё розных краін і эпох творчымі ланцугамі, што замацоўвае сусветны літаратурны працэс у адзінае цэлае. Формы і віды кантактаў самыя разнастайныя, сярод іх можна назваць прысвячэнні – мастацкае слова аднаго аўтара, адрасаванае другому. Прысвячэнні акрамя іншага дазваляюць параўнаць сябе, сваё жыццё, свой час з вядомым імем, з мінулым часам. Так, У.Сыракомля піша верш “Авідзію”, М.Танк – верш “Гамер”, Ю.Гаўрук – “Шэкспіру”, У.Скарынкін – “Песню перакладчыка” (адрасуючы свой верш Дантэ, “Боскую камедыю” якога пераклаў на беларускую мову).

§ 1. Дантэ – апошні паэт Сярэднявечча і пачынальнік Рэнесансу

Дантэ (травень 1265, Фларэнцыя — 14.9.1321, Равена) – апошні паэт Сярэднявечча і першы прадстаўнік Адраджэння, першапачынальнік італьянскай літаратуры, стваральнік літаратурнай мовы. З ліку найбольш выбітных постацяў у гісторыі чалавецтва (магчыма, першы, хто нагадаў пра чалавецтва ўвогуле). “Чалавек-светач” (В.Гюго), “песнопевца не было прекрасней” (Мікеланджэла).

Асноўныя вехі жыцця і творчасці звязаны з накступнымі пытаннямі: “малая радзіма”; палітычная дзейнасць / апазіцыя да ўладаў; выгнанне; крыніцы творчасці (у т.л. праблема мовы); смерць на чужыне. Вылучым гэтыя вехі як актуальныя праблемы або скразныя матывы, звязаныя з жыццём Дантэ (т.зв. “гарызантальны” кантэкст). Такі падыход дазволіць выкарыстаць мадэль “вертыкальнага” кантэксту: г.зн. акрэсліць тыпалагічныя сыходжанні паміж тым, што адбывалася ў жыцці Дантэ, і другімі падзеямі, якія знаходзім у біяграфіі іншых творцаў. А паколькі Дантэ быў адным з першых прадстаўнікоў

той эпохі, якая "нарадзіла" творцу як індывід (паняцце "рэнесансны індывідуалізм" замацавала непаўторнасць чалавечай асобы), пастолькі прапанаваны падыход дазваляе распрацаваць алгарытм аналізу жыццёвага лёсу творцы ўвогуле.

Праблема "малой радзімы".

1265 год. Фларэнцыя. Перыяд міжусобіц, раз'яднанай на гарады-камуны (з часоў падзення Заходняй Рымскай імперыі) Італіі, вострай палітычнай барацьбы, процістаяння знешнім ворагам і г.д. Фларэнцыя – адзін з самых багатых гарадоў Тасканы – той часткі Італіі, дзе ствaралася нацыянальная культура, а Фларэнцыя стала эпіцэнтрам гэтага працэсу. З ёй аказаліся так ці інакш звязаны лёсы Ф.Петраркі (з сям'і выгнанніка з Фларэнцыі), С.Бацічэлі, Леанарда да Вінчы, Мікеланджэла, Рафаэля... І раней за ўсіх – Дантэ. Ён паходзіць са старажытнага дваранскага, хоць і небагатага рода землеўладальнікаў.

Праблема "малой радзімы" выступае і ў правобразе той страчанай краіны, якой становіцца краіна дзяцінства, маладосці для сталага чалавека. Так, невялікая Беларусь убірае ў сябе "малыя радзімы" нашых творцаў – Ушаччына, Піншчына, Случчына..., вобраз якой застаецца незгасальнай зоркай, да якой імкнецца чалавек на працягу ўсяго жыцця. Натуральна існуе літаратурная карта свету, дзе рэальныя мясціны набываюць новае паэтычнае (гераічнае, ідэальнае, казачнае, міфічнае) вымярэнне, а побач з імі існуюць і зусім выдуманыя, утапічныя: Новая Атлантыда, Эльдарада, краіна райскай птушкі, цудоўная краіна Эмайн, краіна Дракона з японскай казкі "Урасіма Таро", біблейскі Рай...

Мара пра Фларэнцыю набыла ў Дантэ вобраз утопіі – пісьменнік выступае папярэднікам новага ідэйна-культурнага руху, яго першапраходцам: утапічнай краінай бачыцца Дантэ аб'яднаная Італія. Мара пра аб'яднанне краіны ставіць побач з Дантэ многіх эпічных герояў Сярэднявечча. Прыгадаем словы Дз.Ліхачова пра князя Святаслава са "Слова пра паход Ігаравы" і Карла Вялікага з "Песні пра Раланда": «Карл і Святаслаў сімвалізуюць сабой нацыянальнае і дзяржаўнае адзінства сваіх краін". У іх адлюстравана, магчыма, і не да канца ўсвядомленая мара да такога аб'яднання, якое б спыніла крывавыя войны. Дантаўскі вобраз аб'яднанай Італіі прагучаў не менш выразна:

Италия, раба, скорбей очаг,
В великой буре судно без кормила,
Не госпожа народов, а кабак (пер.М.Лазінскага).

Паэт-палітык, грамадскі дзеяч. Палітычныя сілы ў краіне адасабляюцца ў вырашэнні сацыяльна-палітычных прыярытэтаў. Асноўным было пытанне ўлады: царква вылучала ідэю тэакратыі (вяршынства царквы над свецкай уладай), свецкая ўлада выступала за права быць вядучай палітычнай сілай. Палітычныя дзеячы Фларэнцыі падтрымлівалі гэтыя дзве сілы: гібеліны выступалі на баку імператара, гвельфы – за рымскага папу. Род Дантэ належаў да гвельфаў. Дантэ быў адным з сямі прыёраў Фларэнцыі. У 1293 г. гвельфы атрымалі канчатковую перамогу над гібелінамі. У 1300 г. пасля сутычкі паміж групамі гвельфаў адбыўся раскол на "чорных" (выступалі за саюз з рымскім папай) і "белых" (антыпапская кааліцыя імкнулася захаваць незалежнасць Фларэнцыі), на баку апошніх выступіў Дантэ. У 1302 г. перамаглі "чорныя". Дантэ апынуўся ў выгнанні. Два санеты прысвяціў суайчынніку Мікеланджэла (Пер.А Вазнясенскага):

/ К Данте /

Единственно живой средь неживых,
свидетелем он Рая стал и Ада,
где справедливость правила Расплату.

/ Еще о Данте /

Звезде его слова наши – как дым.
Похвал, достойных Данте, так немного.
Мы не примкнем к хвалебному потоку.

Он, как анатом, все круги постиг.
Он видел Бога. Звездопадный стих
над родиной моей рыдал набатно.
Певцу нужны небесные награды.
Ему не надо почестей людских.
Я говорю о Данте. Это он
Не понят был. Я говорю о Данте.
Он флорентийской бандой не сожжен.
Непониманье гения – закон.
О, дайте мне его прозренье, дайте!
И я готов, как он, быть осужден.

Хулителей его мы пригвоздим!
Прошел он двери Ада, невридим,
пред Данте открывались двери Бога.
Но люди, рассуждавшие убого,
дверь родины захлопнули пред ним.
О родина, была ты близорука,
когда казнила лучших сыновей,
себе готовя худшую из казней.
Всегда ужасна с родиной разлука.
Но не было изгнания подлей,
как песнопевца не было прекрасней!

Дантэ – паэт-выгнаннік. З 1302 г. Дантэ ў выгнанні. Некалькі разоў ён спрабаваў вярнуцца на радзіму, але па розных прычынах гэтыя шляхі аказаліся абарваныя. Сярод першых выгнаннікаў прыгадаем старажытнарымскага паэта Авідзія...

Смерць на чужыне. Дантэ памёр у Равэне. З беларускіх газет (чэрвень 1999 г.): “У Фларэнцыі на адной з паліц мясцовай бібліятэкі абсалютна выпадкова быў знойдзены мяшэчак з часткай праху слыннага паэта Дантэ Аліг’еры. Мяшэчак быў уціснуты невядомымі паміж дзвюма фаліянтамі. У 1865 годзе ў гонар 600-годдзя з дня нараджэння Дантэ Аліг’еры ягоная магіла ў Равене была адкрытая дзеля ўрачыстага перазахавання. Але па невядомых прычынах прах паэта быў перададзены ў бібліятэку, а ў 1929 годзе проста згубіўся”.

Па-рознаму ў агульным кантэксце могуць быць асэнсаваны іншыя факты: смерць на чужыне Еўфрасінні Полацкай (яшчэ да часоў Дантэ), Максіма Багдановіча, Алеся Адамовіча... Ужо ў XII ст. манахі з беларускіх земляў разумелі, што нельга пакідаць на чужыне, нават і ў святым месцы, цела сваёй “заступніцы”, сваёй «маці». Факт смерці Еўфрасінні ў Іерусаліме творча пераасэнсаваны ў кантэксце беларускай культуры. Так, смерць на чужыне Максіма Багдановіча «яднае» біяграфію прадстаўніка беларускага адраджэння і лёс Дантэ, першапачынальніка еўрапейскага Адраджэння, наноў высвечвае жыццё і творчасць беларускага паэта.

Знакавай з'яўляецца магіла Максіма Багдановіча ў Ялце. Зразумела, што ў агульным кантэксце аб'ектыўная сітуацыя сведчыць, верагодна, пра пэўныя рысы нашага жыцця і псіхалогіі. У той жа час для шэрагу дзеячаў беларускай культуры знаходжанне гэтай магілы за межамі радзімы стала знакавым, сімвалічным. Прыгадаем верш Міколы Аўрамчыка “Сімвалічная кветка”.

Помню, як у цёплай Ялце
Днём асеннім
Некалі
Я, Караткевіч, Адамовіч
Спелых васількоў
Пасеялі насенне
На магіле,
Дзе ляжыць наш Багдановіч.

Чалавек імкнецца пасадзіць на магіле Багдановіча валошкі. Але валошкі на чужой зямлі не ўзыходзяць! Не можа быць і новых багдановічаў. Верш напісаны да ўгодкаў з дня смерці А.Адамовіча. Паэт ужывае паралелізм: за межамі Беларусі жыў Алесь Адамовіч, апынуўся за яе межамі некалі Максім Багдановіч. І адзін і другі марылі пра вяртанне на радзіму. Але паэт-класік пахаваны ў Ялце – гэта на яго магіле не растуць валошкі, любімыя паэтавы кветкі – сімвал Беларусі. Магіла Алеся Адамовіча знаходзіцца на Беларусі, як пра гэта і марыў беларускі пісьменнік. Выкарыстоўваючы параўнальны падыход: Дантэ – Еўфрасіння Полацкая – М.Багдановіч – А.Адамовіч,– наноў прачытваем факты з біяграфіі паэта і яго творчасць у цэлым.

Прычынна-следчымі сувязямі звязаны два матывы: выгнанне / ад'езд героя за межы радзімы і вяртанне (або немагчымасць вяртання). Прыгадаем прыклад з міфалогіі: цар Эдып, здзейсніўшы неўсвядомленае злачынства, сам асудзіў сябе на выгнанне. Па крыніцах старажытнага фіванскага цыклу міфаў вядома пра пакутніцкія вандраванні героя. У трагедыі Сафокла «Эдып у Калоне» паказана, што пакутніцтвы героя працягваюцца да таго часу, пакуль Эдып не спыняецца ў прадмесці Афін – Калоне. Уладар Афін ведаў, што зямля, якая прыме ў сябе цела Эдыпа, набудзе святасць і трапіць пад асаблівую абарону багоў. Ён спрабуе зрабіць усё магчымае, каб затрымаць Эдыпа ў горадзе. Эдып памірае ў Калоне: так тлумачылася, паводле старажытных вераванняў, вялікая роля грэчаскага горада ў антычнай цывілізацыі, тое ўзвышэнне Афін і Афінскай дзяржавы, якое адбывалася на працягу стагоддзяў.

Матыў «смерць у выгнанні» звязаны з міфалагемаю "святое месца", "святая зямля", «асвячонасць месца смерці». Так, Еўфрасіння Полацкая, якая памерла на святой зямлі, «вярнулася» на радзіму, стаўшы не толькі арганічнай часткай культурнай, духоўнай спадчыны Беларусі, але і той крыніцай святасці, высокай духоўнасці, якая здольна наталіць кожнага. Падобныя разважанні можна прывесці і з нагоды таго, што магілы М.Багдановіча, А.Адамовіча – "святое" месца для людзей неабыякавых, творчых. Месца апошняга захавання таго ці іншага дзеяча культуры прыцягвае асаблівую ўвагу, з'яўляючыся ў пэўным сэнсе "святым" месцам, той Гіпакрэнай – крыніцай натхнення, з якой чэрпаюць натхненне, наталяюць прагу духоўнага, неўміручага наступныя пакаленні. Захоўваць, выратоўваючы ад небыцця гэтую крыніцу, асэнсоўваць яе як арганічную неад'емную частку нацыянальнай культуры, або пакінуць у забыцці, занядбаць і таму страціць, страціўшы тым самым арыгінальнасць, дадзеную гісторыяй неўміручую спадчыну, – застаецца і дагэтуль актуальным пытаннем для нацыі і чалавека: "Быць альбо не быць?"

§ 2. Шэкспір

«Наўрад ці выклікае здзіўленне той факт, што Вільям Шэкспір змешчаны на чале спісу самых выдатных літаратараў усіх часоў. На асноўным, самым элементарным узроўні літаратуры – узроўні стылю, формы і вобразаў – талент Шэкспіра не мае сабе роўных. Калі лічыць крытэрыем велічы аўтара стварэнне найвялікшага выдуманага свету, населенага праўдападобнымі персанажамі, і максімальна шырокае адлюстраванне чалавечага вопыту, безумоўна, Шэкспір адзінокі ў значнасці свайго поспеху», – сцвярджае Д.Берт у сваёй кнізе "100 лучших литераторов. Список самых выдающихся романистов, драматургов и поэтов всех времен» (рус.пер. з англ. 1999).

Шэкспіраўскае пытанне. Хто асабіста, чыё імя (або імёны) схаваны за імем "Шэкспір" **–** пытанне і дагэтуль застаецца адкрытым. Сама "адкрытасць", неакрэсленасць – выразны паказчык таго, што шэкспіраўскае пытанне, падобна гамераўскаму пытанню, – з шэрагу загадак сусветнай літаратуры, літаратуразнаўства ці культуралогіі. Падобнае існуе ў многіх навуках – недаказанымі застаюцца гіпотэза Пуанкарэ... У беларускай літаратуры – загадкавае аўтарства паэм "Энеіда навыварат" і "Тарас на Парнасе". Хоць даследаванні канца XX ст. пераконваюць у наяўнасці аўтараў гэтых паэм, але існаванне падобных загадак у Беларусі застаецца: няма ўпэўненасці ў даследчыкаў аб аўтарстве, напрыклад, паэмы "Сказ пра Лысую гару"...

Падобныя прыклады могуць быць адрасаваны не толькі тэкстолагам, але і тым, хто займаецца інтэрпрэтацыяй літаратурных фактаў, кампаратывістам,

паколькі такія прыклады з’яўляюцца аб’ектам таксама параўнальнага вывучэння літаратуры.

Існуюць дзве версіі адносна аўтарства Шэкспіра: стрэдфардыянская і нестрэдфардыянская.

Стрэдфардыянская версія адсылае да Шэкспіра – ураджэнца г.Стрэдфард-на-Эйване. Гады жыцця: 1564 – 1616. Біяграфія гэтага Шэкспіра (даследчыкі ўдакладняюць: Шэкспера) добра вядомая, змяшчае шмат занатаваных у шматтысячных выданнях фактаў: нараджэнне ў сям’і рамесніка/гандляра, вучоба ў мясцовай камунальнай (бясплатнай) школе – 4 класы, уцёкі з роднага горада, заснаванне ў Лондане (разам з земляком Рычардам Бербеджам) тэатра “Глобус”, напісанне п’ес для спектакляў гэтага тэатра, а таксама праца ў ім: акцёрам, вартаўнікам коней заможных гледачоў... Раптоўнае вяртанне ў 1612–13 гг. у Стрэдфард і смерць у дзень свайго нараджэння – 23 красавіка.

Прыхільнікі гэтай версіі – жыхары Стрэдфарда (быць радзімай паэта № 1 сусветнай літаратуры – выдатны бізнэс-праект), афіцыйна яна была пануючай ў СССР, такой часткова застаецца і на постсавецкай прасторы, дзе наяўнасць у якасці паэта № 1 чалавека, які “выйшаў” з народа, разглядаецца як яшчэ адзін доказ на карысць ідэі пра магутны творчы патэнцыял чалавека з народа і пра неабмежаваныя магчымасці для яго самаадукацыі і самарэалізацыі.

Нестрэдфардыянская версія налічвае ўжо некалькі стагоддзяў і пэўную колькасць імёнаў.

Паміж гэтымі версіямі пералічым некалькі праблемных пытанняў, якія можна сцісла пазначыць словам “Але”.

Але:

– слоўнік Шэкспіра налічвае прыблізна 22 – 30 тысяч слоў (30 тысяч – слоўнік А.С.Пушкіна, заснавальніка рускай літаратурнай мовы). Дагэтуль творы Шэкспіра вывучаюцца ў школьным курсе англамоўных краін, што дазваляе акрамя іншага фарміраваць слоўнікавае багацце навучэнцаў. З другога боку, слоўнік студэнта Оксфардскага універсітэта налічвае 5-7 тысяч слоў, слоўнік прафесара Оксфардскага універсітэта – прыблізна 15 тысяч слоў, слоўнік Элачкі Людаедкі – 30 слоў, не кажучы пра сучасныя “Я знаю три слова...”, або тыя адно-два словы, якімі звычайна карыстаюцца ў нефармальных зносінах людзі абмежаваных разумовых магчымасцей...

– выдатнае веданне моў (і свабоднае выкарыстанне) – класічных (латыні і старажытнагрэчаскай), тагачасных еўрапейскіх – французскай, нямецкай, іспанскай....

– універсалізм у выкарыстанні звестак з розных навук і мастацтваў (Энгельс: гуманісты Адраджэння – “тытаны ... па шматбаковасці і вучонасці”). Напрыклад, у санетах пададзены звесткі (тэрміны) з 18 навук, мастацтваў, рамёстваў (паляванне, мараплаванне, юрыспрудэнцыя, ваенная справа, мастацтвазнаўства, біялогія, анатомія...)...

– знаёмства з іншымі краінамі... Увядзенне ў тэкст тагачасных рэалій з жыцця, напрыклад, Даніі (у “Гамлеце”)...

– з 37 п’ес Шэкспіра 36 напісаны на вядомыя сюжэты: узровень адукацыі (або самаадукацыі) дазволіў “зазірнуць” у гісторыю, фальклор, літаратуру, мастацтва іншых народаў і надаць вядомаму раней сюжэту неверагодную па свайму маштабнаму ўвасабленню вышыню, як і глыбіню метафарычнай вобразнасці...

– ...

Нестрэдфардыянская версія заканамерна з прычыны шматлікіх “але...”. Самым “знакавым” у гэтым пераліку з’яўляецца імя Роджэра Мэнерса, графа Рэтленда. Яго гісторыя і гісторыя яго жонкі Лізаветы Сідні, графіні Рэтленд,

перастворана ў паэме Шэкспіра “Фенікс і Голуб”, зашыфравана ў Чэстэравым зборніку, пераканальна раскрываецца ў працах І.Гілілава, вучонага сакратара Шэкспіраўскай камісіі Расійскай Акадэміі навук і ў іншых мастацкіх і навуковых працах. Больш падрабязна нестрэдфардыянская версія даследуецца ў нашай кнізе – Г.Я.Адамовіч “З крыніц сусветнай літаратуры” (Мн., 1998).

§ 3. Сервантэс: старонкі жыцця і творчасці

Калі звяртацца да біяграфічнага аўтара, параўнальны падыход дапамагае стварыць больш аб’ёмную карціну жыццёвага і творчага шляху. Часам “ключом” да такой сістэматызацыі з’яўляецца мастацкі твор іншамоўнага аўтара другой эпохі. Прыклад – санет рускай паэтэсы Навелы Мацвеевай, змешчаны ў адным з нумароў час. “Знамя” ў 1992 годзе:

В долгах мы. Как Сервантес! Ради шутки –
Кому он должен был – давай считать:
Жене-пройдохе. Дочери-малютке.
Гутьерресу, умеющему ждать.

Родителям. Дали-мамми – пирату.
Царя Гассана властной пятерне.
Казне. Святому братству. Просто брату.
За хлеб и воду в долговой тюрьме.

За путаницу при налогосборе.
За свет в окошке. За корабль в море...
Ну, а ему? За подвиги его?

За ту, в боях простреленную, руку?
За “Дон-Кихота”? За добро и муку?
Ужель никто не должен ничего?!

Старонкі з біяграфіі іспанскага пісьменніка-гуманіста Мігеля Сервантэса пералічаны ў метафарычнай форме, завершанай рытарычным пытаннем, якое асабліва востра паўстала ў канцы XX ст., – аб адказнасці грамадства, уладаў перад творчай асобай. Постаць Сервантэса, яго жыццёвы шлях сталі тым матэрыялам, на аснове якога руская паэтэса сфармулявала не толькі актуальнейшае ў свой час пытанне, але і акрэсліла яго “вечнасць”, паўтаральнасць, тыповасць.

Перачытаем старонкі з біяграфіі Сервантэса адпаведна з вобразамі санета.

– Сервантэс нарадзіўся ва універсітэцкім горадзе Алькала дэ Анарэс, але толькі адзін год вучыўся ва універсітэце, – не было сродкаў у сям’і.

– Сервантэс з сям’і ідальга – трэцясаслоўнага дваранства, ніжэйшага з усіх дваран, бяднейшага за іншых. Дон Кіхот, як і яго аўтар-стваральнік, – ідальга, што стала своеасаблівай перадумовай адмысловага служэння героя.

– Адзіны род заняткаў, які даваў больш-менш зноснае існаванне,– служба ў арміі (гл. навелу Сервантэса “Ліцэнцыят Відрыера”). Сервантэс служыць у Італіі, дзе вядуць вайну іспанскія войскі. Гуманісты наведваюць Італію па прынцыпова іншых, часцей прафесійных, культурна-асветніцкага плану, прычынах. Сервантэс – зыходзячы з асабістых матэрыяльных умоў.

– Паранены ў 1571 г. у баі пры Лепанта. Левая рука кантужана.

– Галера, на якой у 1575 г. вярталася тая частка войска, дзе быў Сервантэс, трапляе ў палон да піратаў. Тыя прадаюць хрысціян у рабства. Пяць год Сервантэс праводзіць на поўначы Афрыкі ў мусульманскім палоне.

– У 1580 г. выкуплены святым брацтвам, манахамі, якія для выкупу хрысціян збіралі грошы. Вярнуўся ў Іспанію. Адсутнасць сродкаў для пражыцця прымушае вярнуцца ў армію – інтэндантам. Як засведчыў Сервантэс у навеле "Ліцэнцыят Відрыера" – толькі 2 тыпы людзей могуць жыць няблага ў Іспаніі: вар'яты і тыя, хто служаць у арміі.

– 4 разы трапляў у турму. Вядома, што 2 разы – за нядоімкі. Сітуацыя ў Іспаніі, якая страціла золата, што прывозілі караблі з наноўадкрытых зямель, ва ўмовах разбуранай ушчэнт уласнай гаспадаркі – дазваляе меркаваць пра надзвычай цяжкае становішча ў краіне, дзе за два стагоддзі былі спаленыя інквізіцыяй на вогнішчы 30 тысяч чалавек, 300 тысяч пасаджаныя ў вязню, вялікае колькасць людзей памірае ад голаду (у Севільі і ваколіцах памерла 9 з 10 жыхароў), дадаць да гэтых лічбаў эпідэміі маравой язвы, іспанкі і іншае – відавочна, што складанасці жыцця ў тагачаснай Іспаніі цяжка перааціаніць.

– "Ну, а ему? За подвиги его? ... Ужель никто не должен ничего?"!

Тэма 7. Твор як аб'ект сістэмнага аналіза

У сваёй кнізе "100 лучших литераторов. Список самых выдающихся романистов, драматургов и поэтов всех времен» Д.Берт дае наступныя характарыстыкі: Дантэ "застаецца эталонам для заходняй цывілізацыі, а яго "Боская камедыя" – адным з найбольш паважаных і ўплывовых літаратурных твораў у гісторыі, верагодна, самай вялікай з існуючых паэм". "Верагодна, ніводзін сучасны міф не з'яўляецца такім жывучым, як той, што створаны Сервантэсам у "Дон Кіхоце". У сваёй кнізе Сервантэс аб'яднаў эпас і драму ў новую форму, якая стала сучасным раманам.... Французскі літаратуразнаўца XIX стагоддзя Сент-Бёў называў шэдэўр Сервантэса "Біблія чалавецтва", а крытык XX стагоддзя Лаянел Трылінг адзначаў, што "ўся мастацкая проза – ўсяго толькі варыяцыі на тэму "Дон Кіхота". "Дон Кіхот" набыў папулярнасць і стаў сенсацыяй з самага пачатку свайго існавання і за амаль чатыры стагоддзі не страціў сваёй значнасці", – такія ацэнкі знаходзім у пісьменнікаў і крытыкаў адносна "залатога фонду" сусветнай літаратуры – яе неўміручай класікі.

§ 1. "Боская камедыя"

Сярод прычын, якія прадвызначылі зварот Дантэ да літаратурнай творчасці, вылучым наступныя:

а) геніяльнасць, тое, што было названа "геніяльнасцю бажаства" (сказана пра Верлена яго суайчыннікам Рэнанам), прысутнічае ў Дантэ – несумненна;

б) каханне, пачуццё. А пачуццё – з асноўных перадумоў звароту чалавека да паэзіі (паняцце «лірыка" абазначае найперш "пачуццё"). Формульнае вызначэнне закаханых, як і кахання паэта, што знайшло адлюстраваннне ў творчасці, – "двайная зорка" або "зорка-двайнятка".

в) у першай сваёй кнізе "Новае жыццё" Дантэ выступае, як "апошні паэт Сярэднявечча" (па вызначэнні Ф.Энгельса). Аб гэтым сведчыць сімволіка лічбаў ("3" – сімвал Боскай Тройцы, "9" – сімвал Беатрычэ – каханай паэта і інш.), сімволіка колераў (белы – сімвал Веры, зялёны – Надзеі, пунсовы або чырвоны – Любові), алегарычныя вобразы (юнак, якога Дантэ ўбачыў у сне,– алегорыя кахання; жанр снабачанняў, відзенняў прысутнічае ў "Боскай камедыі"). Але ж у "Боскай камедыі" паэт паўстае і як першапачынальнік Адраджэння. Асноўны ідэал Адраджэння, што, апярэджваючы свой час, фармулюе Дантэ, – ідэал гармоніі – гармоніі зямнога і нябеснага, цялеснага і

духоўнага, матэрыяльнага і ідэальнага, ідэал гарманічнага чалавека (пра гэта сведчыць другі радок чатырохрадкоўя). Другі скразны матыў Адраджэння, акрэслены ў радках Дантэ, – богароўнасць, богападабенства чалавека (апошні радок):

Любовь гласит: «Дочь праха не бывает
Так разом и прекрасна и чиста».
Но глянула – и уж твердят уста,
Что в ней Господь нездешний мир являет.

г) асабістая якасць – пачуццё выключнага гонару (тут Дантэ зноў выступае як першапачынальнік, глашатай ідэі рэнесанснага індывідуалізму), хоць гардыня з'яўляецца адным са смяротных грахоў, за што караюцца грэшнікі ў "Боскай камедыі" (у "Чыстцы" Дантэ вызначае месца і для сябе).

Адна з передумоў творчасці – сум па радзіме, прага выгнанніка вярнуцца. Так, сабраўшы вялікае войска ("семярых"), вяртаўся ў родны горад Фівы Палінік, які вымушаны быў пакінуць горад, дзе яго родны брат застаўся царом (што стала сюжэтнай асновай трагедыі Эсхіла "Сямёра супраць Фіў"). Вяртаюцца, каб адпомсціць, героі хронік Шэкспіра. Іншая справа – гуманіст Дантэ, які спрабуе вярнуцца ў родны горад негвалтоўна (і ў гэтым ён наноў сцвярджае сваю пазіцыю сапраўднага Гуманіста). Каб вярнуцца, трэба набыць славу, шырокую вядомасць, каб ўлады Фларэнцыі лічылі за гонар запрасіць на радзіму паэта (менавіта гэту думку – праславіцца, каб вярнуцца, – выказвае Дж.Бакача – аўтар "Дэкамерона" і першы біёграф Дантэ).

Так Дантэ распачаў працу над галоўным творам свайго жыцця – "Боскай камедыяй". Напісаны твор у 1307-21 гг. Названы аўтарам "Камедыяй": у Сярэднія вякі камедыяй лічыўся твор, які пачынаўся дрэнна, а завяршаўся добра. Слова "Боская" дадалі не раней ХУІ ст. прыхільнікі паэта, адзначаючы непераўзыйдзенае майстэрства Дантэ. Жанр твора – свяшчэнная паэма, энцыклапедыя, падарожжа (і ў замагільны свет, і ў пошуках ідэалу). Здзіўляе дасканаласць твора: ён мае ў аснове сваёй будовы лічбы "3", "7", "9", "10". Так, паэма складаецца з 3-х частак: "Пекла", "Чысцец" і "Рай". Усяго ў ёй 100 песень, прычым кожная з частак мае 33 песні, а "Пекла" – 34, дзе першая песня лічыцца ўступам да ўсяго твора. Паэма напісана тэрцынамі – трохрадковымі страфамі, дзе строфы рыфмуюцца між сабой па схеме: ***aba bcb cdc ded … xyx yzy <u>z</u>.*** Першая спроба аднавіць на беларускай мове тэрцыны Дантэ належыць М.Багдановічу (верш "Тэрцыны" ў цыкле "Старая спадчына"). Тэрцынамі напісаны творы У.Караткевіча ("Апошняя песня Дантэ"), Я.Сіпакова ("Тэрцыны пра наручнікі"), У.Скарынкіна, перакладчыка "Боскай камедыі" на беларускую мову ("Песня перакладчыка"), і інш.

Рай – 3-я кантыка	33 песн	9 кругоў	Дантэ і Беатрычэ	дзень	Сонца, месяц, 7 планет
Чысцец – 2-я к.	33	7 кругоў	Дантэ і Вергілій	ноч / дзень	гара на зямлі
Пекла – 1-я кантыка	34 = 33+1	9 кругоў	Дантэ і Вергілій	ноч	пад зямлёй

Першая тэрцына твора змяшчае пералік вобразаў адпаведна тым узроўням, згодна з якімі (у сярэднявечнай паэтыцы) трэба ствараць і разумець вобразы. Іх чатыры, і адпаведна з імі знаходзім у першай тэрцыне літаральны змест, палітычную праблематыку, маральныя высновы і рэлігійны (сакральны) сэнс:

У час цяжкі, у момант паваротны
Свайго жыцця, згубіўшы верны шлях,
Я трапіў нечакана ў лес дрымотны.

Я пасярэдзіне жыцця зямнога
Раптоўна ў змрочным лесе апынуўся,
Не згледзеўшы, куды вядзе дарога.

(Пер.У.Скарынкіна) (Пер.Л.Баршчэўскага)

Замагільны свет у малюнках Дантэ паўстае як жыццёвая рэалія. Цені ў Пекле – гэта душы грэшнікаў, якія пакутуюць усімі пакутамі жывога цела, размаўляюць чалавечай моваю, часткова валодаюць пачуццямі, асноўнае з якіх – пачуццё болю, невымернае, невычэрпнае. Таму і крыкі, і стогны, і лямант. Цені ў Пекле не маюць "святла розуму": "il ben d`intelletto" страчана імі назаўсёды. Міфічныя істоты (і паганскай, і хрысціянскай міфалогій) катуюць душы. У Пекле 9 кругоў, але заганаў, за якія чалавек мусіць расплачвацца пакутамі душы ў Пекле, нашмат болей: распусніцтва і гняўлівасць, абжорства і страта пачуцця меры, марнатраўства і скупасць, здрадніцтва і падман... Сярод душ вылучаюцца Франчэска і Паола да Рыміні, якія здрадзілі, пакахаўшы адзін аднаго (2-і круг). Высокія ідэалы гэтага кахання былі адноўленыя ў музыцы ў сімфанічнай уверцюры "Франчэска да Рыміні" П.І.Чайкоўскага (выконваецца Нацыянальным аркестрам Беларусі п/к М.Фінберга). З постаццю Фарынаты (6-ы круг) упершыню паўстае вобраз героя, які не скарыўся (пазней названы байранічным), з ім звязана вера ў нязломнасць чалавечай волі і велічнае разуменне годнасці чалавека. Па Пеклу галоўнага героя, самога Дантэ, вядзе старажытнарымскі паэт Вергілій, чыя душа знаходзіцца ў 1-м крузе.

2-я частка "Боскай камедыі" – "Чысцец" – звязана з выкупленнем у пакутах 7-і "смяротных" грахоў: гардыні, зайздрасці, гняўлівасці, паныласці, карыслівасці і марнатраўства, абжорства, распусніцтва. Сюды трапляюць грэшнікі, якія паспелі пакаяцца ў грахах (пасля Дантэ вучэнне пра Чысцец, набыўшы сваю акрэсленасць, кананізавана каталіцкай царквой, у праваслаўі замест гэтай сферы – блуканне душы па пакутах). Цэнтральным вобразам Зямнога Раю (на самай вяршыні гары Чысцілішча), а затым Нябеснага Раю (3-я частка) стала Беатрычэ – увасабленне вышэйшых дабрачыннасцей, апранутая ў адзенні белага (сімвалічны колер адной з рэлігійных дабрачыннасцяў – Веры), зялёнага (Надзеі), пунсовага (Любові) колераў (у бел.пер. – яна з'явілася "у зарыве урачыстасці анёльскай").

3-я частка "Рай" (размешчаны на Месяцы і планетах) мае 9 кругоў. Тут знаходзяцца душы праведных: мудрацоў і філосафаў, справядлівых і тых, хто змагаўся за веру. Рай будуецца па законах любові як светлага, радаснага пачуцця зносін паміж людзьмі, на веры і надзеі ў існаванне высокай, магутнай і чыстай сілы, бо гэта – "любовь, что движет Солнце и светила» (пер.М.Лазінскага, апошні радок твора). Менавіта Любоў – аснова яднання чалавека і Сусвету. На шляху: з Пекла ў Чысцец і ў Рай – "ідзе выхаванне душы. У Пекле панавала пачуццёвасць... у Чыстцы – царства душы; у Раю будзе царства духу" (А.Дабрахотаў).

З "Боская камедыяй" Дантэ па спробах асэнсавання жыцця супастаўляльна паэма "Новая зямля" Я.Коласа. У паэме італьянскага гуманіста мастацкай праекцыяй становіцца ўвесь сусвет, уся перадгісторыя цывілізацыі і тагачаснае грамадства, у ёй пракладзены шляхі насустрач Новаму часу. Твор беларускага аўтара з'яўляецца энцыклапедыяй "малой радзімы", жыцця беларускага селяніна на мяжы стагоддзяў, ён змяшчае ў сябе і перадае пачуцці маленькага чалавека, які сам па сабе ўяўляе не меньшую каштоўнасць, чым цэлыя народы і эпохі, выведзеныя ў "Боскай камедыі". Да таго ж уся беларуская паэма пранізана тым самым пачуццём, гімн якому складае Дантэ ў сваім творы, знаходзячы яго на ўсіх узроўнях Рая: Любоў. «Любовь, что движет солнце и светила» (пер. М.Лазінскага), "… Пад націскам Любові, што чароўна // І Сонца ў небе рухае, і зоркі ўсе" (пер. Л.Баршчэўскага), "... Любоў, якая рухае свяцілы" (пер.У.Скарынкіна). І побач коласаўскае, добра вядомае з дзяцінства: "Мой родны кут, як ты мне мілы..." Менавіта гэтае пачуццё аб'ядноўвае

малюнкі “роднага кута”, часцінкі беларускай зямлі, створаныя беларускім паэтам, і тыя краявіды Рая, што былі ўбачаныя гуманістам Дантэ.

§ 2. “Гамлет”

Каардынаты мастацкага свету “Гамлета” утвораны на скрыжаванні двух кірункаў: праблемы Часу і праблемы героя ў кантэксце Часу / Свету. Час (хранатоп – “гарызанталь”) прадстаўлены ў творы трыма перыядамі, якія раскрываюць архетыпы мінулага (“перад смерцю караля Гамлета”), сучаснасці (“пасля смерці караля Гамлета і перад смерцю прынца Гамлета”) і будучага (“пасля смерці прынца Гамлета”).

Герой – гэта “вертыкаль”, якая пачынаецца з асобнага чалавека і завяршаецца Сусветам, якому, падобна любому іншаму герою, робіць выклік кароль Клаўдзій або які так ці інакш сімвалізуе тое, што адбываецца ў Даніі, пры каралеўскім двары. Усе дзеючыя асобы твора “утрымліваюць” кожны паасобку гэты “цяжар вертыкалі”. На другім узроўні – вобраз сям’і, дзве і болей асобы: кароль Гамлет – каралева Гертруда – прынц Гамлет, кароль Клаўдзій – каралева Гертруда – прынц Гамлет, Палоній – Афелія – Лаэрт. На трэцім – вобраз грамадства (падданыя ў Дацкім каралеўстве). Чацвёрты – вобраз Даніі. Пяты – вобраз вышэйшай асобы ў дзяржаве, караля (Гамлет, Клаўдзій). Шосты – адлюстровае Час, перыяд у жыцці Дацкай дзяржавы. Сёмы – гэта Сусвет. На скрыжаванні праблем Часу і героя раскрываюцца асноўныя вобразы твора.

Герой	Час		
	Мінулае (перад смерцю караля Гамлета)	Сучаснае (пасля смерці караля Гамлета, перад смерцю прынца Гамлета)	Будучае (пасля смерці прынца Гамлета)
Сусвет	7 +	Ж –	?
Час / эпоха	6 +	Е –	?
Дзяржава	2 +	Б –	?
Кароль	1 + кароль Гамлет	А – кароль Клаўдзій	будучы кароль Фарцінбрас
Грамадства	3 +	В –	?
Сям’я	4 +	Г –	?
Чалавек	5 +	Д –	?

Вобраз вышэйшай асобы – караля.

1 – кароль Гамлет – вобраз рэнесанснай, гарманічнай асобы: знешне богападобны (“Здаецца, кожны бог пячаць паставіў, каб даць сусвету вобраз чалавека”), моцны і мужны (перамог нарвежскага караля Фарцінбраса, разбіў палякаў), Кароль з вялікай літары (“за адвагу яго шануе ўся наша краіна”), Чалавек (“Ён чалавек быў, чалавек ва ўсім,– такі мне не сустрэнецца ніколі”). Ідэалізаваны вобраз караля-гуманіста, чалавека Адраджэння.

А – кароль Клаўдзій – поўная процілегласць Гамлету, пра што неаднаразова сцвярджаюць героі: “такі кароль выдатны,– Гіперыён, а гэта хто? – сатыр”, “Раней быў Зеўс царом у нас, цяпер царом...павук!” Той – воін, гэты – п’яніца. Таго шанавалі падданыя, у гэтага – безліч ліслівіцаў, шпіёнаў.

Вобразы распаду, гніення найперш звязаны са зменаю вышэйшай асобы ў дзяржаве – з вобразам караля.

У пастаноўцы трагедыі Б.Луцэнкам на сцэне Рускага тэатра ў Мінску хор галасоў адзначае перамены часу: "Да здравствует король наш Гамлет!", "Да здравствует король наш Клавдій!"...

Параўнаем арыгінал з перакладамі, гэта дазволіць вылучыць апазіцыі: Данія пры каралі Гамлеце і Данія пры каралі Клаўдзіі з уласцівай кожнаму часу структурай вобразаў. Супастаўленне і проціпастаўленне гэтых вобразаў падводзіць да фармулёўкі асноўнай праблемы і канфлікта твора:

Кароль Гамлет	Hyperion`s curls; the front of Jove himself; An eye like Mars, to threaten and command; A station like theb herald Mercury New-lightedon a heaven-kissing hill; A combination and a form indeed, Where every god did seem to set his seal, To give the world assurance of a man He was a man, take him for all at all, I shall not look upon his like again	Чало Юпіцера, і валасы Віюцца – кучаравы Апалон, А вочы, як у Марса, – гнеў, адвага, І стройны стан, нібы ганец Меркурый Ў надхмарных высях, азароны сонцам, Чароўнае злучэнне форм і фарб,– Здаецца, кожны бог пячаць паставіў, Каб даць сусвету вобраз чалавека Ён чалавек быў, чалавек ва ўсім, – Такі мне не сустрэнецца ніколі
Кароль Клаўдзій	that incestuous, that adulterate beast bloody, bawdy villain! Remorseless, treacherous, lecherous, kindless villain! A murderer and a villain; A slave… a vice of kings; A cutpurse of the empire and the rule	хцівы звер і чужаложнік Блудадзей! Паскуднік, крывапівец, гад, падлюга! Забойца! Душагуб! Халоп... Блазен тронны! Кароль-камедыянт! Зладзюга! Жулік!
Данія пры каралі Гамлеце	The fair state	прекрасной, радостной
Данія пры каралі Клаўдзіі	Something is rotten in the state of Denmark But in the gross and scope of my opinion, This bodes some strange eruption to our state Denmark`s a prison	Гніль завялася ў дацкім каралеўстве; Какая-то в державе датской гниль; Нечисто что-то в Датском королевстве; Я бедствия отечества предвижу; Подгнило что-то в Датском государстве ...думаю, што будзе Вялікая ў дзяржаве перамена; ... это знак Грозящих государству потрясений; ...Мне кажется, что Дании грозит Переворот ужасный; Но в общем думается мне, что нашей Стране переворот грозит необычайный; Но полагаю, что большие беды Все это знаменует для страны; ..Но – горе предвещает нам мертвец!.. – Да, не войну ли предвещает он? Данія – турма
Вобраз сям'і пры	From me, whose love was of that dignity	Калі ішлі мы з ёю пад вянец, Я слова даў, і я трымаўся слова,

каралі Гамлеце	That it went hand even with the vow I made to her in marriage… … she would hang on him, As if increase of appetite had grown By what in fed on…	Я так кахаў яе... Яна ж яго больш за жыццё кахала, Жыла яго каханнем
Вобраз сям'і пры каралі Клаўдзіі	… but to live In the rank sweat of an enseamed bed Stwe`d in corruption, honeying and making love Over the nasty sty… Could you on this fair mountain leave to feed And batten on this moor?	Жыць у гнаі, ў тухліне, на пасцелі, І лашчыцца, і цешыцца любоўю Ў хляве на кучы... Дзе твае вочы? Каб з нагорнай пашы Зваліцца ў смярдзючае балота І бруд глытаць?..
Вобраз чалавека пры кара-лі Гамлеце	What a piece of work is a man! how noble in reason! how infinite in faculty! in form and moving how express and admirable! in action how like an angel! in apprehension how like a god ! the beauty of the world! the paragon of animals!"	Якая мастацкая работа – чалавек! Які ўзвышаны розум! Якія бяскрайнія здольнасці! Колькі цудоўнай экспрэсіі ў абліччы і рухах! Дзейнасцю падобен да анёла! Думкаю раўняецца з богам! Краса сусвету! Вянец жывога!..» У перакладзе *Б.Пастэрнака*: «Какое чудо природы человек! Как благородно рассуждает! С какими безграничными способностями! Как точен и поразителен по складу и движеньям! Поступками как близок к ангелам! Почти равен Богу – разуменьем! Краса вселенной! Венец всего живущего!» У перакладзе *А.Кронеберга*: «Какое образцовое создание человек! Как благороден разумом! Как безграничен способностями! Как значителен и чудесен в образе и движениях! В делах как подобен ангелу, в понятии – Богу! Краса мира! Венец всего живого!» У перакладзе паэта, вялікага князя *Канстанціна Раманава*, які падпісваўся ініцыяламі К.Р.: «Что за создание человек! Как он благороден разумом! Как безграничен в своих способностях! Как изумительно изящен и видом, и движениями! Как подобен ангелам своими деяниями, а разумением – самому Богу! Он – краса вселенной: венец творения!» У перакладзе *Г.Радлавай*:«Какое ловко сделанное существо – человек! Как благороден его разум! Как беспредельны его способности! Как его вид и движения выразительны и восхитительны! Как похож он на ангела своими поступками и своим пониманием на Бога! Он – красота мира, венец творения!» У перакладзе *М.Палявога*: «Какое величие являет собою человек! Какое благородство в его уме, бесконечность в способностях, прелесть в формах – это дух небесный, украшение света, образчик остальной природы!..»

		У перакладзе *М.Лазінскага*: «Что за мастерское создание – человек! Как благороден разумом! Как беспределен в своих способностях, обличьях и движениях! Как точен и чудесен в действии! Как он похож на ангела глубоким постижением! Как он похож на некоего бога! Краса вселенной! Венец всего живущего!
Вобраз чалавека пры кара-лі Клаўдзіі	this quintessence of dust	... гэта квінтэсэнцыя праху!
Вобраз часу пры каралі Клаўдзіі	The time is out of joint	Век вывіхнуўся (пер. Ю.Гаўрука); Порвалась дней связующая нить (пер. Б.Пастэрнака); ... пала связь времен! (пер. А.Кронеберга); Порвалась цепь времен (пер. К.Р.); Век вывихнут (пер. Г.Радлавай); Событие вне всякого другого! Преступленье проклятое! (пер. М.Палявога); Век расшатался (пер. М.Лазінскага)
Прычына	...The cease of majesty Dies not alone; but, like a gulf, doth draw What`s near it with it: it is a massy wheel, Fix`d on the summit of the highest mount, To whose huge spokes ten thousand lesser things Are mortised and adjoin`d; which, when it falls, Each small annexment, petty consequence, Attends the boisterous ruin. Never alone Did the king sigh, but with a general groan	Смерць караля бясследна не праходзіць: Як ураган праносіцца яна, Ламаючы ўсё, што блізка. Гэта – Вялізазнае кола, што паднята У высі гор, да спіц яго магутных Прыпушчаны ў пазы і прыкаваны Дзесяткі тысяч дробненькіх істот; Калі яно пакоціцца, пацягне Ўвесь гэты тлум прыдаткаў за сабою І ўшчэнт зруйнуе. Каралю няўдача,– То разам з ім усё грамадства плача

Заганы пашыраюцца, зло пранікае паўсюдна і запаўняе сабою ўвесь свет. Галоўнаю тэмаю трагедыі «Гамлет» з`яўляецца тэма ўсеагульнага крызісу, распаду, разбурэння, што прайшло праз усе сферы грамадскага і асабістага жыцця ў краіне і пры двары караля Клаўдзія. Аснова канцэптуальнага падыходу да вырашэння праблематыкі шэкспіраўскага «Гамлета» пралягае паміж двума палюсамі: дабра і ліха, што метафарызуюцца ў вобразах жыццесцвярджальнага і трагічнага; «веры» і «канца свету»; быцця і небыцця («Быць альбо не быць?»); жыцця і смерці; помсты (як задачы) і аднаўлення гармоніі («звышзадачы» Гамлета); паміж «быць альбо не быць?» і «хай жа адбудзецца».

Другі план інтэрпрэтацыі вобразаў трагедыі звязаны з гісторыяй Гамлета, прынца Дацкага. Відавочна, што сусветная традыцыя прачытання твора звязана найперш з канцэптуальнымі падыходамі ў тлумачэнні вобраза Гамлета. Беларуская сцэна давала магчымасці пазнаёміцца з рознымі варыянтамі трактоўкі вобраза галоўнага героя. Дык чаму не спяшаецца прынц Гамлет?

Чаму ён не забівае караля Клаўдзія ў зручны на тое момант? Ён, выхаванец аднаго з лепшых універсітэтаў Еўропы – Вітэнбергскага. Ён, адзін з лепшых людзей свайго часу. Ён, гуманіст, герой Адраджэння. Чаму ён не спяшаецца адпомсціць, стаць забойцам караля Клаўдзія? Адказаў шмат. Становіцца зразумелым, што ў Гамлета паміж ***Словам*** (ён даў слова адпомсціць) і ***Справаю*** (забіць Клаўдзія) пралягае цэлая вечнасць, адведзеная для ***Думкі***. Бо, як прызнаецца прынц у размове з былымі сябрамі Разенкранцам і Гільдэнстэрнам, «дабро і зло не існуюць самі па сабе, іх утварае думка» / “*For there is nothing either good or bad, but thinking makes it so...*”. Герой нібыта арыентуецца на мудрасць народнага выслоўя: «Сем разоў адмерай, адзін раз адрэж», вядомага ў розных краінах. Гамлет засцерагаецца ад таго, каб не ператварыцца ў Нерона – Забойцу (“звышзабойцу”): «Хай ніколі // Душа Нерона ў мяне не ўвойдзе!» – *“... let not ever // The soul of Nero enter this firm bosom: // Let me be cruel, not unnatural”.*

Так Гамлет становіцца героем **Думкі**.

Шэкспір убачыў першааснову не столькі ў Дзеянні, колькі ў Думцы, паставіўшы Думку ў аснову сваёй піраміды светабудовы. Тым самым ён яшчэ раз прыйшоў да біблейскай ісціны пра Слова як першапачатак. Але калі біблейскі вобраз нагадвае пра першапачатак стварэння Свету – па законах гармоніі, дык Шэкспір раскрывае працэс разбурэння свету – Свету, у якім жыве чалавек, свету, створанага чалавекам. Працэс разбурэння пачынаецца з Думкі – разбурэнне гармоніі чалавека з Сусветам і дзяржаваю, з грамадствам і блізкімі людзьмі, з самім сабою, што ў сваю чаргу служыць прычынаю разбурэння дзяржавы, грамадства, сям`і, нарэшце самога чалавека.

Такім чынам, Шэкспір паказаў два станы існавання чалавечай цывілізацыі – стан гармоніі і стан яе разбурэння, а разам з гэтым шлях, які абраны чалавецтвам у сваім гістарычным развіцці. Але куды вядзе гэты шлях, да якога суіснавання чалавека ў Сусвеце і усёй гэтай піраміды, –засталося пытаннем не толькі для Шэкспіра (“*the rest is silence*” / «цішыня – канец» / «дальнейшее – молчанье...»), але і для нас, чытачоў Шэкспіра і адначасова суб`ектаў і аб`ектаў абранага гістарычнага шляху.

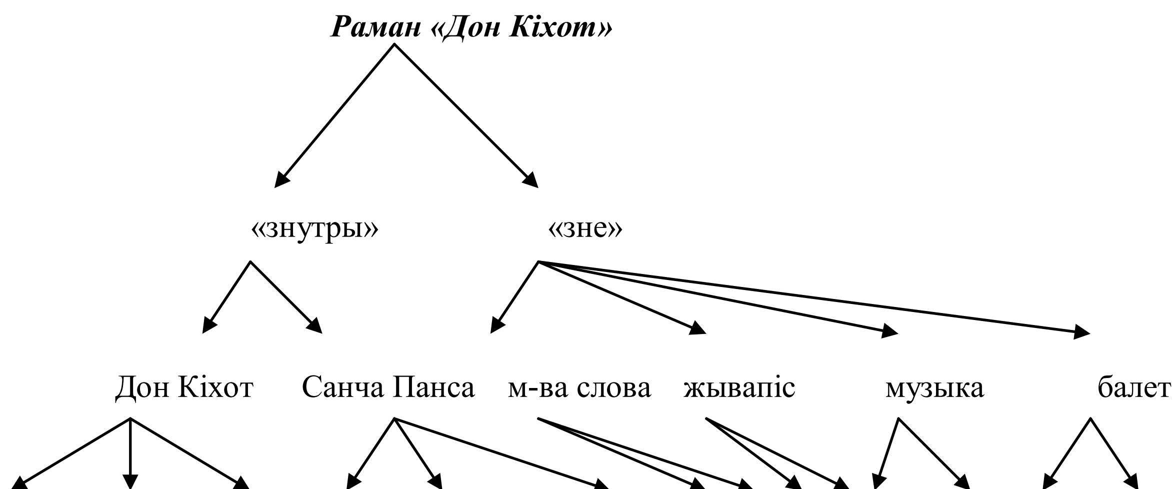
§ 3. “Дон Кіхот Ламанчскі”

1601 г.– дата нараджэння “Гамлета”. 1605 г. – дата нараджэння “Дон Кіхота” (другая частка рамана апублікавана ў 1615 г.). У гісторыі Адраджэння – гады крызісу, “трагічнага гумнізму” (А.Смірноў), што прыйшлі на змену рэнесансным ідэалам гарманічнага чалавека. “Свет вывіхнуты”, паводле Гамлета. “...наш жалезны век”, паводле Дон Кіхота. Мастацкі свет твораў – расколаты сусвет (палярнасць светаў “перад смерцю караля Гамлета” і “пасля смерці караля Гамлета”), неабходнасць выбару паміж “быць ці не быць?”. Сусвет, які пашыраецца,– у рамане Сервантэса: тры выезды Дон Кіхота сімвалізуюць этапы пашырэння сусвету (па законах выбуховага яго развіцця).

Тэма крызісу, распаду – у трагедыі “Гамлет”. Праблема барацьбы са шматаблічным злом – у “Дон Кіхоце”.

Вечны вобраз Гамлета сведчыць пра трагедыю гуманіста, які вагаецца паміж жыццём і смерцю, неабходнасцю і немагчымасцю помсты, выбіраючы спосаб барацьбы са злом. Вечны вобраз Дон Кіхота ўвасабляе камічнае жаданне вярнуць страчанае мінулае, трагікамічныя спробы процістаяння злу, трагічны гераізм адзінкі, што паўстае супраць цэлага сусвету зла.

Дон Кіхот у шэрагу вечных вобразаў выключны. У адрозненне ад вобразаў Праметэя, Гамлета, Дон Жуана, Фаўста, якія існавалі ў папярэдняй традыцыі, ён – арыгінальнае адкрыццё М.Сервантэса. Але будучы знаходкай Сервантэса, Дон Кіхот прайшоў праз творчасць многіх дзеячаў культуры ў наступныя стагоддзі. У выяўленчым мастацтве да вобразаў Сервантэса звярталіся Анарэ Дам’е, Анры Куапель, Гюстаў Дарэ, Пабла Пікаса, Сальвадор Далі, Кукрыніксы, Сава Бродскі, Мікалай Піскароў, шматлікія аўтары экслібрысаў. Паводле вобразаў рамана беларускі мастак Я.М.Ціхановіч у 1980 г. стварыў афорт (для экслібрыса). Вядомы экслібрыс віцебскага мастака Ю.Баранава. «Я імкнуўся адлюстраваць Дон Кіхота адарваным ад свету, мудрым і суровым, а Санча – практычным і цэпкім,– так пісаў у сваім артыкуле “Дон Кіхот” С.Г.Бродскі, мастак і графік, акадэмік-карэспандэнт Іспанскай Каралеўскай акадэміі прыгожых мастацтваў Сан-Фернанда ў Мадрыдзе.– Але гэта толькі ўяўная раздвоенасць двуадзінага вобраза. Адзін Дон Кіхот і адзін Санча існаваць не могуць, як не можа існаваць адзін бок медаля. За экзальтаваным рыцарам, які імкнецца выправіць свет, неадступна імкнецца моцная фігура кемлівага збраяносца, які здабывае дробныя выгоды з глабальнай барацьбы свайго гаспадара. Адзін увасабляе ідэю, другі – яе практычнае выкарыстанне. Вечная тэма...»



У музычным мастацтве вядомы балет Л.Мінкуса, сімфанічная гравюра Кара Караева «Дон Кіхот», мюзікл І.Лі «Чалавек з Ламанчы» і інш. Балет Л.Мінкуса «Дон Кіхот» быў пастаўлены на сцэне Нацыянальнага (Дзяржаўнага) тэатра балета ў 1941, 1947, 1962, 1979 гг., на сцэне Тэатра музычнай камедыі ў Мінску ідзе з 1995 г. У кінамастацтве вядомы кінастужкі Г.Козінцава, а таксама грузінскіх кінематаграфістаў з Кахі Каўсадзе ў галоўнай ролі. В.Шклоўскім быў задуманы тэлефільм па раману Сервантэса. У скарбніцы тэатральнага мастацтва – п’еса М.Булгакава «Дон Кіхот». Бронзавая статуэтка Дон Кіхота – узнагарода «За гонар і годнасць таленту», якую з 1997 г. прысуджае Міжнародная грамадская арганізацыя пісьменнікаў «Літаратурны фонд» (г.Масква). Сярод першых лаўрэатаў – Васіль Быкаў і Алесь Адамовіч (апошні быў узнагароджаны пасмяротна).

Шмат пісьменнікаў будавалі свае творы, апіраючыся на вобразы рамана Сервантэса: Ш.Сарэль («Шалёны пастух»), Г.Філдзінг («Дон Кіхот у Англіі»), А.Дадэ («Тартарэн з Тараскона»), Г.Грын («Мансеньёр Дон Кіхот») і інш. Вобраз галоўнага героя інтэрпрэтаваны ў вершы беларускага паэта А.Дракахруста «Дон Кіхот».

У рамане “Дон Кіхот Ламанчскі” Сервантэс напачатку стварае пародыю на рыцарскія раманы (герой ідальга Алонса Кіхана вырашае стаць рыцарам,

выбірае сабе гучнае імя Дон Кіхот, даму сэрца Дульсінею Табоскую, бярэ з сабой у вандраванні каня Расінанта, зброю і, зразумела, паўстае як камічная асоба, паколькі час рыцарскіх подвігаў ужо мінуў, і спробы аднавіць мінулае выглядаюць не толькі камічна, але і недарэчна). З другога боку, Сервантэс у гэтым рамане паказвае героя, якія імкнецца “адрадзіць залаты век”, гармонію, справядлівасць, і не задумваецца над тым, што немагчыма ў адзіночку перамагчы зло, адсюль – трагікамічнасць героя, нават яго трагічнасць, так што Санча Панса (разумны, кемлівы, хітры селянін-зброяносец Дон Кіхота) называе свайго гаспадара Рыцарам Сумнага Вобраза. Вобраз Дон Кіхота – вечны, гэта вобраз шукальніка справядлівасці, барацьбіта са злом, мужнасці, здольнасці ў адзіночку паўстаць супраць усяго “жалезнага века” з прагаю “адрадзіць залаты век”. А раман Сервантэса стаў першым раманам Новага часу, дзе функцыі рамана як вялікага апавядальнага палатна дазволілі разгарнуць малюнкі тагачаснага свету, паказаць эвалюцыю герояў.

Першы выезд ахоплівае главы 1 – 6 першай часткі. Гэтыя главы – ядро мастацкай задумы аўтара, якая пашыраецца і перарастае ў новую ідэйна-эстэтычную канцэпцыю, што пачынае ў пэўным сэнсе падпарадкоўваць аўтара сябе, патрабаваць далейшага развіцця вобразаў у адпаведным кірунку. Па сваёй жанравай характарыстыцы гэтыя главы прынята называць «пародыяй на рыцарскія раманы», паколькі творчая задума пісьменніка была скіравана якраз на напісанне парадыйнага рамана. Менавіта тут аднаўляецца «свет рыцарскай казкі», у якім дзейнічаюць героі твора.

Другі выезд – главы 7 – 27 першай часткі. Сервантэс працягвае сваю працу над раманам, падпарадкоўваючыся тым каардынатам мастацкага свету, якія былі ім зададзены ў пачатку твора. Пісьменнікам па сутнасці быў створаны новы жанр – сінтэтычны раман Новага Часу, першы ўзор уласна рамана ў еўрапейскай літаратуры. У гэтых главах пануе «свет крыўды», «жалезны век», як трапна называе свой час Дон Кіхот і з якім пачынае змагацца.

Трэці выезд Дон Кіхота – главы 8 – 48 другой часткі рамана. Жанр твора ўскладняецца: у яго ўключаюцца ўстаўныя навелы, частка «рамана ў рамане». Матыў рыцарскіх прыгод і падарожжаў раскрываецца ў новых планах і ракурсах развіцця мастацкага свету твора.

Раман «Дон Кіхот» як самастойны аб’ект, што развіваецца па закону «адкрытай сістэмы», вывучаецца і на іншым узроўні – на ўзроўні дзеючых асоб твора. Тут Дон Кіхоту і Санча Пансе процістаіць «свет крыўды» – шматвобразны, шматаблічны. Але і вобраз Дон Кіхота ўяўляе сабою сусвет, які пашыраецца. У творы вылучаюць шэраг іпастасей галоўнага героя: Алонса Кіхана Добры, Дон Кіхот Ламанчскі, Рыцар Сумнага Вобраза.

Алонса Кіхана Добры – тыповы прадстаўнік свайго часу і свайго саслоўя: мае даволі абмежаванае светаўспрыманне, вядзе па сутнасці бесклапотнае жыццё двараніна (прадстаўніка ніжэйшага дваранскага саслоўя – ідальга), бавіць час за чытаннем рыцарскіх раманаў. «Трэба ведаць, што вышэйпамянёны ідальга ў вольны час (а час гэты ў яго быў амаль увесь год) аддаваўся чытанню рыцарскіх кніжак, ды з такім задавальненнем і захапленнем, што забыўся і на паляванне, нават на сваю гаспадарку... што глузды ў яго крыху паехалі... У выніку, канчаткова звар’яцелы, ён прыйшоў да такой высновы, якая ніколі і ніводнаму вар’яту на свеце не прыходзіла ў галаву, але нашаму герою яна падалася слушнай і пераканаўчай, бо вырашыў

ён як дзеля ўласнай славы, так і на карысць дзяржавы стаць вандроўным рыцарам і ездзіць на кані па свету са сваёй зброяй, шукаючы прыгодаў і займаючыся тым, чым займаліся ўсе вандроўныя рыцары ў кнігах: знішчаць несправядлівасць і ў змаганні з рознымі небяспекамі і выпадковасцямі заваяваць сабе вечную славу і бессмяротнае імя».

Другое аблічча ўвасоблена іншым імем героя, якое нарадзілася вельмі хутка: **Дон Кіхот Ламанчскі**. Ідальга ведае, *што* павінен мець сапраўдны рыцар: каня, зброю, гучнае імя і каханую дзеля служэння ёй і ўслаўлення яе. Конь – Расінант («быў, як вядома, толькі скура ды косьці..., што ні Аляксандраў Буцэфал, ні Сідаў Баб’ека з ягоным канём раўняцца не могуць... бо калі раней конь быў проста кляча, дык зараз ён стаў першай клячай на свеце...»). Прыўкрасная панна – Дульцынея Табоская («прыгожая вясковая дзяўчына, у якую ён быў закаханы некаторы час... і вось яна і падалася Дон Кіхоту прынаднай, каб стаць валадаркай дум ягоных»). І дзве мэты падарожжаў: уславіць сябе і сваю каханую і «выпраміць крыўду», або, як казаў герой у гутарцы з казапасамі: «… я по воле небес родился в наш железный век, дабы воскресить золотой». У адрозненне ад Гамлета, які прызнае непамернасць цяжару, ускладзенага на яго часам («О праклятый лёс!»), Дон Кіхот свядома і самастойна абірае для сябе свой шлях: «Я сам ведаю, хто я такі», – адказвае герой земляробу-аднавяскоўцу. «Зорны час» для героя – гэта час выбару і рашучасць ісці абраным шляхам да канца.

Калі Дон Кіхот, апантаны сваімі міражамі-прывідамі, спрабуе вярнуць мінуўшчыну, адрадзіць часы рыцарскага служэння – ён сапраўды камічны герой. А донкіхоцтва выступае як сімвал адарванасці чалавека ад рэалій жыцця, страты пачуцця рэальнасці. Калі герой змагаецца за прыніжаных, за вызваленне зняволеных, у абарону дабра, але, падмануты сваімі выдумкамі, вядзе адмысловы бой з ветракамі, са статкамі жывёл, вызваляе катаржнікаў, у гэтым выпадку Дон Кіхот – трагікамічная асоба.

Аднак ён жа – і **Рыцар Сумнага Вобраза**, асноўны сэнс якога, на думку рускай даследчыцы В.Багно, – «гераічны энтузіязм адзінкі», што паўстае супраць усяго свету зла і несправядлівасцей. «Жалезны век» увасоблены ў шматлікіх вобразах, сярод якіх цэнтральнае месца займаюць вобразы герцага і герцагіні, што запрасілі герояў да сябе ў госці.

У главе 49 усё быццам вяртаецца на кругі свае: скончыліся вандраванні Дон Кіхота і Санча Пансы, падыходзіць да канца жыццёвы шлях галоўнага героя. Зноў перад намі **Алонса Кіхана Добры**, які складае свой тэстамент. Але сапраўды, «Дон Кіхота заўсёды суправаджаў Алонса Кіхана Добры. Памылкова меркаваць, што ў рамане на апошніх старонках адбываецца пераўтварэнне аднаго ў другога: “... я ўжо не Дон Кіхот Ламанчскі, а Алонса Кіхана, за свой нораў і звычай... названы *Добрым*”», і «Дон Кіхот быў добрым не таму, што быў рыцарам, а рыцарам ён быў таму, што быў добрым».

Відавочна хвалевасць развіцця мастацкага вобраза з кожнай новай прыгодай героя, паэтапнасць, паслядоўнасць пашырэння яго семантычнага поля. Разам з тым варта назваць і тыя паралелі, якія ўскладняюць мастацкі свет рамана, выводзячы яго за кола ўласна літаратурнага твора. Так, існуе традыцыя параўноўваць вобраз Дон Кіхота з вобразам Ісуса Хрыста (Мігель дэ Унамуна, ілюстрацыі С.Бродскага, экслібрыс А.Містэцкага, малюнак І.Смірнова). Як у сувязі з біблейскім вобразам зарадзіліся т. зв. хрысталагічныя

спрэчкі: чаго ў асобе Ісуса Хрыста болей – Боскага або чалавечага, так і ў выпадку з Дон Кіхотам: хто ён – вар'ят або герой, блазан або збавіцель, чаго болей – бязглуздых учынкаў ці шчырай апантанасці, камічнага або трагічнага, уяўнага або жыццёвага, у рэшце рэшт – чалавечага або Боскага? Здаецца, менавіта Боскі пачатак у Дон Кіхота так прываблівае да сябе жывапісцаў, музыкантаў, філосафаў, пісьменнікаў, дзеячаў тэатра і кіно.

На адной з карцін Анарэ Дам'е 1850-х гадоў, для каго раман Сервантэса быў настольнай кнігай, Дон Кіхот паказаны ў час сваіх падарожжаў, вакол яго пустыня, і толькі аднаго няма ў героя-рыцара – твару. Поўная адсутнасць хоць адной рысы на твары героя – выдатны сімвал, які мае шматлікае кола тлумачэнняў: у кожнага з чытачоў ёсць «свой» Дон Кіхот, на працягу жыцця мяняецца ўяўленне чалавека пра героя, сам Дон Кіхот мяняецца ў час сваіх падарожжаў.

Такім чынам, на прыкладзе вобраза Дон Кіхота маем пэўную сістэму дадатковых сэнсаў, множнасць якіх спрыяе фарміраванню новага аблічча, «другой» іпастасі героя, узвышае сэнс яго падарожжаў. Менавіта на гэтым прыкладзе сусвету, які пашыраецца з кожнай іпастассю вобраза, з кожнай прыгодай героя, можна казаць пра развіццё творчай задумы аўтара, пра ўзвышэнне духоўных параметраў асобы, пра рэалізацыю чалавека з «чарвяка» да «матылька» (адзін з вобразаў Дантэ), набыццё чалавекам «вобраза і падабенства да Бога» – з пераадоленнем шматлікіх перашкод і ажыццяўленнем свайго вышэйшага прызначэння.

Дон Кіхот сам змяняецца пад уплывам навакольнага свету, але сваёй прысутнасцю ён перайначвае «другога» (у канкрэтным выпадку – Санча Пансу) або ўплывае на грамадства (не столькі ў межах твора, колькі па-за яго раманнай структурай; так, розныя пакаленні звяртаюцца да рамана Сервантэса, ён уключаны ў праграму навучальных устаноў Беларусі), вобразы рамана адпавядаюць тым ці іншым інтарэсам дзяржавы (у XX ст. раман двойчы быў выдадзены ў Беларусі на беларускай мове), знаходзяць сваё ўвасабленне ў нацыянальным кантэксце (дзякуючы кантактным сувязям). Ад мікрасвету героя – да макрасвету жыцця, што разгарнулася навокал, – шлях рэалізацыі творчай задумы аўтара.

«Зразумела, Дон Кіхоты былі і да Сервантэса, – кажа мастак Сава Бродскі. – Яны былі заўсёды. Таму што калі б не было тых, для каго служэнне ісціне, служэнне ідэі вышэйшае за ўвесь дабрабыт, дык чалавецтва б ніколі не выйшла з пячор... Я завяршаю серыю фінальным аркушам "Набат Дон Кіхота". Дзве знаёмыя постаці – адзін на Расінанце, другі на осліку. Яны аддаляюцца насустрач сонцу. Над іх галовамі сотні званоў, якія звоняць на ўвесь Сусвет. Пра што гэты трывожны набат? Цяжкая бронза вызвоньвае: свет хворы! Яго трэба ратаваць! Гэты набат – вечны заклік да дабра і справядлівасці».

Украінскі даследчык Б.Іванюк падкрэслівае, што паняцце "докіхоцтва" набыло значнае пашырэнне ў грамадстве і ў культуры розных эпох і народаў. Падмацоўваючы гэты выраз, прывядзем прыклад – верш рускамоўнага паэта Беларусі А.Дракахруста:

Донкіхоцтва	Агульнапрынятае (нарицательное) паняцце, змест якога адбівае акэнтаваныя паводзіны чалавека з устаноўкай на ўвасабленне	*Верш рускамоўнага паэта Беларусі А.Дракахруста "Дон Кихот»:* Его прозвали Дон Кихотом, Воинственного новичка.

	агульначалавечага ідэалу, што вядзе да канфлікту паміж ім і сапраўднай рэчаіснасцю. Належыць да т.зв.скразных матываў сусв.л-ры. Яго персаніфікаванымі носьбітамі так ці інакш з'яўляюцца Мюнгаўзен, Піквік, Уленшпігель, Інсараў, Мышкін, Эма Бавары, Сірано дэ Бержэрак, героі раманаў Рэмарка і інш.	О, как смеялась наша рота Над бедным рыцарем в очках! Нескладный, с вытянутой шеей, В пилотке, сплющенной, как блин. Он не любил копать траншеи. «Уж лучше рыться среди мин». Он матерщиннику-комбату Кричал: «Майор, не смейте так!» И улыбался виновато, Нам отдавая свой табак. От грубых шуток багровея, Он драться лез, впадая в раж. Из медсанбата дульсинеи, То верный был защитник ваш. В нем непохожесть обнаружив, Мы не жалели едких слов, Все потешались: «Мол, контужен, Еще, пожалуй, до боев». Он так и умер – донкихотом, И через двадцать долгих лет Мне стыдно. За себя, за роту, И за строку: «Контузий нет».

Працягнутасць у вечнасць, памкненне да вышыняў дабра і справядлівасці – актуальны і сёння напрамак асэнсавання вечных вобразаў рамана Сервантэса.

Тэма 8.
Комплексны аналіз твора.
«Фаўст»:
І.В.Гётэ – А.Г.Радзівіл – А.М.Кашкурэвіч – В.Сёмуха – У.Караткевіч і іншыя

Рэчышча маналагічнай навукі, культуры ў постмадэрнісцкім, постіндустрыяльным свеце ўзбагачаецца новымі кірункамі даследавання. Навукі разгаліноўваюцца, паглыбляючыся ў вузка акрэслены аб'ект вывучэння, але разгаліноўваючыся, яны аказваюцца ў больш цесным суседстве з іншымі галінамі іншых навук. Становіцца адчувальным недахоп дадатковых ведаў, іншых даследчыцкіх падыходаў, другой тэрміналогіі, таму што кожная рэч на Зямлі змешчана ў дынамічным асяроддзі, існуе ў шматузроўневым кантэксце. Таму ўсё часцей навуковыя праблемы фармулююцца на скрыжаванні як даследчага матэрыялу розных навук, так і навуковых галін, якія вывучаюць чалавека і свет.

Комплекснае вывучэнне літаратуры – «гэта даследаванне яе праблем з далучэннем аналітычных сродкаў і метадалагічнай базы іншых навук, уключаючы прыродазнаўчыя, матэматыку, кібернетыку. У 1960–1980-я гг., калі пашырэнне міждысцыплінарных сувязей стала неабходнай умовай для далейшага развіцця гуманітарных ведаў, атрымала распаўсюджванне і комплекснае вывучэнне літаратуры», паводле рускіх даследчыкаў В.Зінчанкі, В.Зусман і З.Кірнозе (вучэбны дапаможнік "Методы изучения литературы: Системный подход". М., 2002). У шырокім сэнсе слова комплексны падыход прадугледжвае наяўнасць больш шырокага кантэксту – вывучэння феноменаў літаратуры ў сувязі з творамі мастацтва, з дасягненнямі навукі, у параўнанні са з'явамі прыроды, у сістэме цывілізацыі. Пры такім падыходзе літаратурны факт успрымаецца не толькі сам па сабе, але і як прыклад

інтэрдысцыплінарнасці: у ім выяўляецца комплекс новых, дадатковых значэнняў, сэнсаў. Так, у прапанаванай намі табліцы адзначана месца літаратуры ў сістэме цывілізацыі, у духоўнай і матэрыяльнай культуры. У 3-м слупку названы прыклады з твора Гётэ.

Л-ра і свет духоўных з'яў (рэлігія, ідэалогія, філасофія)	Міфалогія. Старажытныя вераванні (анімізм, татэмізм, табу, магія) і л-ра Хрысціянства. Тэалогія Філасофія (філасофская проза ў стараж.л-ры, пазітывізм, філасофія дэкадансу, марксізм, фрэйдызм, экзістэнцыялізм)	У “Фаўсце” Гётэ: пантэізм, “Пралог на нябёсах”, сюжэт і вобразы Вальпургіевай ночы, вобразы Пратэя, фаркіяд, Галатэі, Алены Спартанскай, Філемона і Баўкіды і інш.
Л-ра і навука (гуманітарныя, дакладныя, прыродазнаўчыя)		Гётэ як дзяржаўны дзеяч, першы міністр Гётэ як вучоны-прыродазнавец Фаўст – Homo activus, Вагнер – Homo contemplativus, штучны чалавечак Гамункул (“лучистый гномик»), Пратэй
Л-ра – і л-ра	Літаратурныя сувязі і ўзаемадзеянні Пераклады: Б.Пастэрнак, В.Сёмуха	“Прысвячэнне”, вобраз паэта ў “Пралогу ў тэатры” Запазычанні: вандроўны сюжэт, вечныя вобразы Пераклад Фаўста з Бібліі Веймарскі класіцызм (адраджэнне антычных традыцый)
Л-ра і выяўленчае мастацтва	Ілюстрацыі А.Кашкурэвіча	
Л-ра і музыка	“Фаўст” Ш.Гуно, А.Г.Радзівіла	Лібрэта Гётэ для оперы Радзівіла (пер.В.Сёмухі)
Л-ра і кіно	Дакументальная кінастужка “Фаўст Арлена”	
Л-ра і тэатр	“Фаўст” на тэатральнай сцэне	“Пралог у тэатры”

Metá – з грэчаскага – паміж, пасля, праз – частка слова, што абазначае памежнасць, чаргаванне аднаго з другім, пераход да чаго-небудзь *іншага*, ператварэнне ў *другое* (напр., метабіоз, метабалізм, метагалактыка).

Ной – праведнік у біблейскай міфалогіі, які выратаваўся разам з сям'ёй у час Сусветнага патопу.

У тэалогіі метанойя – выратаванне, змяненне праз пакаянне.

Метанойя суадносіцца з трансформамі, адпаведнымі ёй па сэнсу. Найперш – з ідэяй дасягнення чалавекам больш высокага ўзроўню праз грэхападзенне першалюдзей і далейшае самаўдасканаленне ў пошуках сэнсу жыцця, Ісціны. Па-другое, з ідэяй набыцця чалавекам «падабенства» да Бога, што трэба заслужыць,– усё гэта прыпадабняе творы розных эпох і народаў. Раннехрысціянская ідэя (прагучала, напрыклад, у Орыгены) звязана з ідэяй, што «“вобраз Божы” чалавеку дадзены, падабенства ж *зададзена*, яго належыць набыць, у адпаведнасці з запаведдзю Хрыста: “... будзьце дасканалыя, як дасканалы Айцец ваш Нябесны” (Мцв., 5, 48)». Прыгадаем таксама дантаўскі алгарытм трансфармацыі – ад «чарвяка» да «матылька»: «О христиане, гордые сердцами... // Вам невдомек, что только черви мы, // В которых зреет мотылек нетленный, // На Божий суд взлетающий из тьмы».

Беларускі кантэкст «Фаўста» дазваляе пашырыць паняцце метанойі, уключыўшы ў яе выратаванне чалавека, якое даруецца яму зверху. Традыцыйна – у выніку пакаяння (вобраз Грэтхен – вобраз Кахання). У

трагедыі Гётэ яно даецца за нястомны пошук ісціны, за непахіснае памкненне да ўдасканалення чалавечага роду, да самаўдасканалення, за творчасць (здольнасць да творчасці была названа ў шэрагу тых якасцей, якія анталагічна прыпадабняюць чалавека да Бога). Такім паўстае вобраз Фаўста – як увасабленне пошукаў паўнаты жыцця: «Жить без размаху? Никогда // Не пристрастился б я к лопате, // К покою, к узости понятий».

Фаўст і Маргарыта прадстаўляюць два бакі чалавечага існавання: адзін дамагаецца паўнаты жыцця (Фаўст), другая лічыць за найвышэйшую каштоўнасць чалавека Любоў. Метанойя становіцца тыпалагічнай паралеллю ў вандроўным сюжэце пра пошукі вечнага жыцця і неўміручасці. «Метанойя» і есць адказ на гэтае вечнае пытанне. Праблема метанойі – праблема ўзыходжання, змянення, трансфармацыі. Менавіта паняццем «бясконцасць» можна аперыраваць, калі гаворым пра змяненне, трансфармацыю чалавека і яго іпастасей, сутнасць, існаванне яго ў іншых кантэкстах.

Два вобразы – Маргарыта (у сюжэце Фаўст і Маргарыта: паасобна і разам) і Фаўст разглядаюцца праз прызму скразной праблемы – метанойі – у сістэме інтэрпрэтацый «Фаўста». Твор І.В.Гётэ шматсэнсавы: у ім у больш-менш згорнутым выглядзе ўтрымліваецца аснова для перастварэння ў кантэксце іншых сістэм.

На ўзроўні *«нацыянальная літаратура – іншанацыянальныя літаратуры»* даследуюцца пераклады з нямецкай мовы на мовы народаў свету, але не гэта з'яўляецца прадметам вывучэння ў дадзеным выпадку. Пераклад трагедыі Гётэ «Фаўст» на беларускую мову здзейснены А. Дударом (пераклад і публікацыя асобных раздзелаў твора ў 1930-я гг.), А. Зарыцкім (пераклад заключнага маналога Фаўста, 1949 г.). Поўнасцю гэты твор перакладзены В.Сёмухай (выданні 1976 г., 1991 г., 1999 г.). У перакладзе В.Сёмухі знаходзім неабходную для даследавання скразную ідэю: ідэю метанойі, звязаную з ідэйна-эстэтычнымі поглядамі творцы (-аў). У тэксце трагедыі пераканаўча прагучалі тэма метанойі, звязаная з вобразам Грэтхен, і праблема даравання грахоў Фаўсту, паколькі герой выканаў умову, сфармуляваную Госпадам у «Пралогу на небе»: «Пакуль імкнецца, можа памыляцца!».

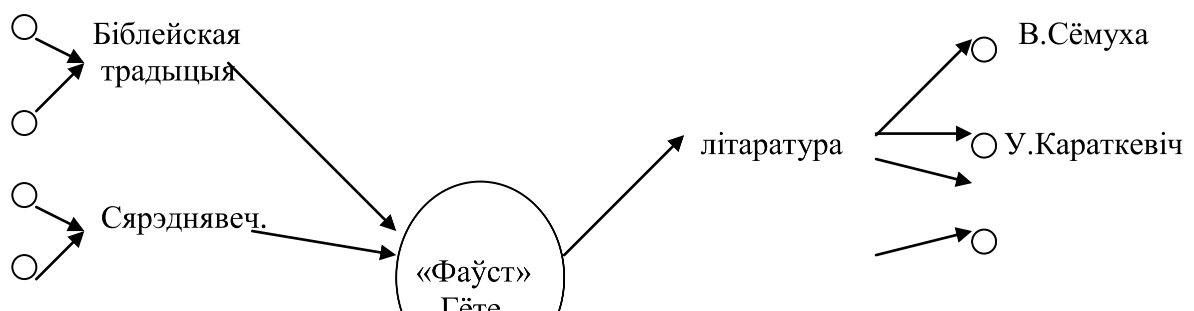
У оперы А.Г.Радзівіла «Фаўст» (напісанай паводле першай часткі трагедыі) і адпаведна ў лібрэта оперы (напісаным Гётэ для гэтай оперы, пераклад лібрэта на беларускую мову ажыццявіў В.Сёмуха) вобраз Маргарыты прадстаўлены ў класічнай парадыгме метанойі.

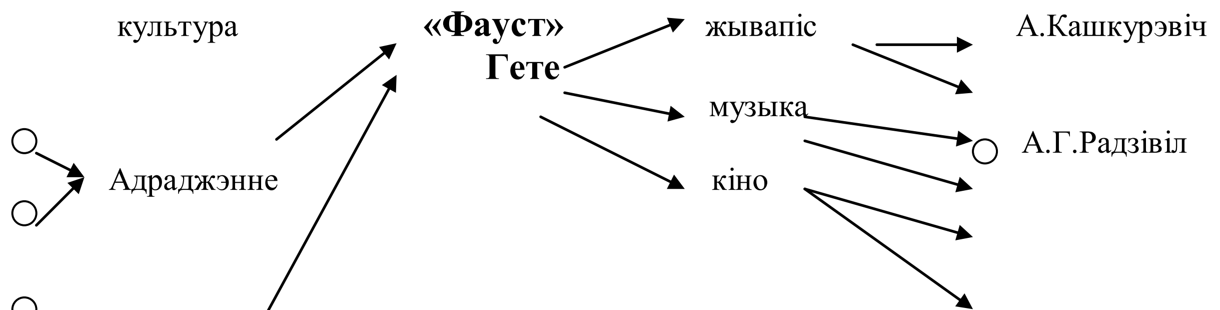
Ілюстрацыі А. Кашкурэвіча (у беларускіх выданнях 1976 г., 1991 г. і асобнае выданне ілюстрацый у 1988 г.) прадстаўляюць вобраз Маргарыты ўпісаным у зусім іншы кантэкст, надзвычай блізкі да беларускай (і сусветнай) гісторыі ХХ ст., у выніку чаго «Фаўст» Гётэ ператвараецца ў «Фаўста-ХХ стагоддзя».

Гэтай жа пазіцыі адпавядае і «Фаўст Арлена» – дакументальная кінастужка, створаная кінарэжысёрам-дакументалістам Галінай Адамовіч (1996 г.).

Да вобразаў Гётэ звяртаецца і У.Караткевіч у эсэ «І наш Фаўст» (1978 г.).

Такі кантэкст беларускага «Фаўста» дазваляе акрэсліць парадыгму метанойі, трансфармацыі і змянення як заканамернага выніку жыццёвых пошукаў герояў.





Героі Гётэ змяняюцца: Маргарыта забівае сваё дзіця, але яна апраўдана «зверху» (шчырае пакаянне і раскаянне Грэтхен); Фауст, якога спакушае Мефістофель, апраўданы Госпадам.

У оперы Антонія Генрыка Радзівіла «Фаўст» сімволіка, знакавасць вобразаў звязана з операй Моцарта «Чарадзейная флейта», што прыўносіць у партытуру твора Радзівіла Боскі пачатак (так абазначаюць гэты кірунак даследавання «Фаўста» Гётэ – Радзівіла беларускі кампазітар В.Скорабагатаў і музыказнаўца Н.Собалева).

Не называюць вылучаны намі канцэпт метанойі дакладным паняццем, але аб гэтым згадваюць Л.Баршчэўскі і В.Сёмуха, звяртаючыся да твора А.Г.Радзівіла і яго лібрэта: «Адна з ідэй Гётэ (прыблізна сфармулюем яе як – выратаванне праз пакаянне) сталася галоўнай апорай оперы. Пазней яна была сфармулявана Гётэ ў заключнай сцэне другой часткі "Фаўста" як духоўнае адраджэнне чалавека, як ісціна і мэта ўсіх яго зямных пошукаў – Царства Нябеснае – "хто жыў з імкненнем да святла, таму даём збавенне"». Тут Л.Баршчэўскі і В.Сёмуха акрэслілі больш агульную ўмову даравання грахоў чалавеку, у выніку чаго быў апраўданы сам Фаўст («хто жыў з імкненнем да святла, таму даём збавенне»). Што ж датычыць Грэтхен (Маргарыты), дык ідэя метанойі (і ў фінале першай часткі – дараванне Грэтхен яе віны) паўстае ў чыстым выглядзе менавіта ў лібрэта оперы:

Мефістофель

За мной! За мной! Яна асуджана!

Хор Анёлаў

Gloria, gloria excelsis Deo
Ёй Гасподзь даруе ратунак!

Голас з гары

Яна ўратавана!

Адзін факт выклікае асаблівую ўвагу. Так, вядома, што тэкст першай часткі трагедыі ствараўся пераважна ў 1797 – пачатку 1801 гг. і быў надрукаваны ў 1808 г. У ім формула метанойі сфармулявана сцісла:

М е ф і с т о ф е л ь

Яна асуджана!

Г о л а с з в е р х у

Уратавана!

Можна выказаць наступнае меркаванне, што менавіта працуючы па просьбе А.Г.Радзівіла над удакладненнямі да тэксту сваёй трагедыі нямецкі паэт увёў дадатковыя радкі, якія пашыраюць і узмацняюць ідэю метанойі ў аўтарскім лібрэта. Прыгадаем гісторыю Гётэ – Радзівіла, пераказаную В.Скорабагатавым і Н.Собалевай: «1 красавіка 1814 г. Радзівіл бачыўся ў Веймары з Гётэ, пасля чаго паэт пісаў: "Візіт князя Радзівіла абудзіў пачуцці, якія цяжка супакоіць; яко геніяльная парывістая кампазіцыя да «Фаўста» нарадзіла далёкую яшчэ надзею на прадстаўленне гэтага незвычайнага твора ў тэатры"... Уражаны Гётэ адгукнуўся на просьбу князя зрабіць змены і дапаўненні ў тэксце і праз

некалькі дзён даслаў іх Радзівілу». Хоць Гётэ, паводле беларускіх даследчыкаў, меў на ўвазе перш за ўсё сцэнічнае ўвасабленне свайго твора, але думка пра тое, што ўражанне ад творчай задумы князя Радзівіла ў Гётэ выйшла за далёка межы сцэны і дазволіла наноў вярнуцца да разважанняў пра пошукі ісціны, пра сэнс чалавечага існавання на зямлі... А ідэя метанойі на працягу дзесяцігоддзя, што падзяляе працу Гётэ над тэкстам трагедыі і над тэкстам лібрэта, узмацнілася і крышталізавалася ў дадатковую спасылку да Госпада («Gloria, gloria excelsis Deo // Ёй Гасподзь даруе ратунак!»), імя Яго звадвае хор Анёлаў.

Любоў – вось што рухае Грэтхен: і калі яна калыхала сваю сястрычку, і калі сустракалася з Фаўстам, і калі гатавала маці гарбату, каб той добра спалося, – так, што тая і не прачнулася ніколі (Грэтхен шчыра верыць Фаўсту, які дае ёй гэты напой). У аснове жыцця Грэтхен – палкае жаданне, прага Любові як светлага, высокага пачуцця. Але яна спакушаецца – Фаўстам, Мефістофелем, Мартай. «Марта Швэрдляйн з'яўляецца з музыкай, якая вельмі нагадвае пачатак I карціны Моцартавай "Чарадзейнай флейты", дзе за Таміна гоніцца змей. У Радзівіла – змей, дакладней, змяя (Марта) спакушае Грэтхен авалодаць скарбамі, якія ёй не належаць, і выконвае тым самым функцыю біблейскага змея».

Раптоўная змена настрояў – Грэтхен застаецца адна. Гераіня спавядаецца перад вобразам Mater Dolorosa, просіць ў Яе заступніцтва і абароны. Адзін з вядучых лейтматываў сюжэта пра Маргарыту распаўсюджаны ў якасці скразнога матыву ў папярэдняй Гётэ традыцыі. Так, толькі зварот да Божай Маці, як было падкрэслена вышэй, уратоўвае Тэафіла ад пасмяротнай расплаты вечнымі пакутамі душы ў Пекле (сярэднявечны міракль «Цуд пра Тэафіла» Рутбёфа). У той жа час паніхіда ў саборы развярэдзіла душу гераіні, а вуснамі Злога Духа («разам з Голасам з алтара») там жа выносіцца ёй абвінавачванне.

Але «музыка Requiem' а Радзівіла гучыць як голас Госпада, які даруе Грэтхен яе правіны. Зноў праз знак Моцарта мы судакранаемся з Бібліяй, на гэты раз з Новым Запаветам: шукайце – і знойдзеце, стукайце – і будзе адчынена вам».

Пакуты душы Грэтхен у цямніцы бясконцыя, але гераіня адмаўляецца ад уцёкаў: Фаўст можа прапанаваць ёй уратаваць цела, але не душу. Пайсці за Фаўстам «з нячыстым, злым сумненнем», «калі ўсё роўна не ўцячы» для Грэтхен немагчыма. Яна прымае цялесныя пакуты і смерць, аддаючы сваю душу Госпаду: «Аддаюся божаму суду».

«Тэма хору анёлаў, якія абвяшчаюць Уратаванне Грэтхен, вельмі нагадвае заключны хор (у тым ліку жрацоў Храма Мудрасці) з "Чарадзейнай флейты". Дарэчы, гэтая тэма з'яўляецца варыянтам першай тэмы Уверцюры, якая таксама належыць Моцарту.

Такім чынам, можна заўважыць: кожны раз, калі Радзівіл звяртаецца да моцартаўскай цытаты ці да моцартаўскай рэмінісцэнцыі, гэты зварот звязаны з Боскім пачаткам; як і ў "Чарадзейнай флейце" Моцарта, у "Фаўсце" Гётэ–Радзівіла сюжэтная калізія займае другасную пазіцыю ў параўнанні з духоўным пошукам героя, з мастацкім ідэалам, з магутнасцю хрысціянскай ідэі».

Ілюстрацыі Арлена Кашкурэвіча (у бел. перакладзе 1976 г., асобным выданнем 1988 г.) перадаюць шматзначнасць сімволікі твора. Варта акрэсліць два кірункі (тэзіс і антытэзіс) увасаблення ў графіцы тэмы кахання, якія ўвогуле шырока прадстаўлены ў сусветнай літаратуры і мастацтве і пра якія

было сказана вышэй. З аднаго боку, раскрываецца тэма ўзнёслага кахання, чысціні і высокай маральнасці Маргарыты, з другога – тэма прыземленага, плоцкага пачуцця, звязаная з вобразам Марты. Разам з тым бясконца трагічным з'яўляецца вобраз Грэтхен, якая раздаўлена сіламі цемры (першы аспект вывучэння твора). Вобраз Фаўста ў ілюстрацыях прадстаўлены ў складаных пошуках ісціны, прызначэння чалавека (другі аспект аналізу твора).

Гэты аспект у ілюстрацыях А.Кашкурэвіча раскрываецца праз этапы спакушэння Фаўста, праходжання чалавека праз выпрабаванні і ў заканамернасці фіналу – як прысуд памкненням, думкам, жыццёвым пошукам героя. Так, разглядаючы ілюстрацыі беларускага графіка, заўважаем, што ілюстратар-філосаф спрыяе новаму прачытанню філасафем Гётэ, акцэнтуе ўвагу на незаўважаных раней выявах вобраза Фаўста. Паводле самога мастака, ён адчуў, «што зрабіў нейкае адкрыццё… Я адчуў, што нешта адкрыў і ў творы, і ў самім сабе, і гледачу» (з дакументальнай кінастужкі «Фаўст Арлена»; гл. таксама ў маім інтэрв'ю з А.Кашкурэвічам).

Гётэ фармуліруе сутнасць новага светаразумення, якое абагульнена ў вобразе Фаўста. Яно заснавана на паняццях, што абазначаюць дзеянне, рух, звязаны з актывізацыяй асобы ў новых гістарычных умовах. Чалавек, які дзейнічае, становіцца героем Новага часу. Так Гётэ не толькі стварае асобна ўзяты персанаж, але і Героя свайго часу – перыяду першапачатковага накаплення капіталу, чалавека, якога паэтызавала, апраўдвала і ўзнагароджвала папярэдняя эпоха, у межах якой і напрыканцы якой Гётэ ствараў свайго Фаўста – эпоха Асветніцтва.

Фаўста ў гэтым сэнсе можна параўнаць з Фарцінбрасам з трагедыі Шэкспіра «Гамлет»: ён таксама дзейнічае, і менавіта ў яго рукі, прадчуваючы рух Часу, аддае ўладу ў дацкім каралеўстве Гамлет. Але гэта тая самая эпоха, якая запатрабуе Фаўста другой часткі 5 акта і апярэджваючы якую А.Кашкурэвіч стварае свайго Фаўста.

А.Кашкурэвіч, які прапанаваў адмысловае прачытанне трагедыі, не толькі перастварыў вядомыя вобразы з дапамогай мастацкай мовы і сродкаў графікі. Ён даў глыбінныя філасофскія аналагі тым праблемам, якія Гётэ закранае ў сваім творы, але фенаменалагічная сутнасць і канкрэтна-гістарычны змест іх выяўляюцца толькі пасля Гётэ, з гістарычным рухам самога Часу. Фаўст – гэта не толькі шматсэнсоўны, шматфарбны вобраз, які рухаецца ў створаных для яго Мефістофелем варунках жыцця, адпаведна з кірункамі яго пошукаў-жаданняў. Фаўст у трагедыі Гётэ праходзіць складаны шлях эвалюцыі: ад хлапечага захаплення каханнем, ад духоўных парыванняў – да жадання змяніць свет, ажыццявіць сябе ў паўнаце сваёй магутнасці і сілы.

Такім чынам, беларускі мастак ідзе сваім асаблівым шляхам у адлюстраванні спакушэнняў Фаўста і пошукаў ім ісціны, дае арыгінальны, прынцыпова новы – тэзаўралагічны, з асабістага вопыту, з прыкладаў гісторыі, погляд на тое, пра што апавядаецца ў творы Гётэ. Абодва творцы – і аўтар і яго сааўтар – наноў сыходзяцца і разыходзяцца ў вырашэнні галоўнай праблемы ў фінале твора. Так, Гётэ падкрэслівае: Фаўст памірае, але яго душа трапляе туды, куды яе ўносяць анёлы, дзе пануе Бог і вечнасць, дзе наканавана сустрэцца душам Фаўста і Маргарыты. Іх сустрэча-зліццё і ёсць адказ на пытанне, які так засяроджана шукаў Фаўст у пачатку трагедыі. Гэта сустрэча-зліццё і будзе асновай, першакрыніцай вечнага кругазвароту жыцця ў прыродзе, што прагучала гімнам у апошніх радках твора, умовай нараджэння і працягу жыцця на Зямлі. Асноўны сэнс «вечнасці» Фаўста, прызначэнне яго жыцця на Зямлі, такім чынам,– у захаванні несмяротнай душы чалавека,

узбагачэнні душы ў пошуках ісціны і пакутах сумлення, у яе развіцці-станаўленні-абагаўленні ў варунках зямнога жыцця.

А.Кашкурэвіч акцэнтуе ўвагу на гэтым. Апошняя старонка яго ілюстрацыі – малюнак адроджанай наноў душы Фаўста. Кантэкстуальную парадыгму вобраза пачнем са слоў мастака: «Прыгожы юнак на ілюстрацыі – гэта не анёл, гэта – душа Фаўста, душа абноўленая, адроджаная. Я так і запісаў у сшытку: “Фаўст аслеп, але пачаў бачыць унутраным зрокам”. Гэта вобраз адноўленага Фаўста. Ён ачышчаецца, ён пачынае разумець сутнасць, тое, дзеля чаго чалавек жыве. Зноў запіс: “Жыць трэба ў імя наступных пакаленняў, а сучасныя людзі думаюць больш пра сябе”. Вось гэта Фаўст зразумеў, гэта “ўбачыў”. Кожнае пакаленне праходзіць праз свае спакушэнні і пераадольвае іх на шляху да самаўдасканалення, у пошуках Ісціны».

Відавочна, што вобраз юнака як адроджанай наноў душы Фаўста на ілюстрацыі А.Кашкурэвіча можа быць параўнаны з вобразам Венеры з карціны С.Бацічэлі «Нараджэнне Венеры», дзе ў вобразе антычнай багіні прачытваецца таксама сімвалічнае адраджэнне чалавечай душы. Тыпалагічная паралель праведзена не на аснове падабенства сродкаў і спосабаў адлюстравання вобразаў, але якраз глыбінным раскрыццём з іх дапамогай адной важнай ідэі, якая амаль аднолькавая – і для І.Гётэ, і для А.Кашкурэвіча, і для С.Бацічэлі,– думкі пра ачышчэнне, адраджэнне душы чалавека. Такім чынам, сэнс і прызначэнне жыцця ў гэтым кантэксце звязваецца з думкаю пра захаванне, выспяванне, крышталізацыю душы ў пакутах жыцця, у выпрабаваннях часам.

Наступны прыклад дапамагае ўдакладніць сфармуляваную думку. Жыццё і «расчалавечванне» Флема Сноўпса з трылогіі амерыканскага пісьменніка XX ст. У.Фолкнера «Вёсачка», «Горад», «Асабняк» раскрываецца ў сюжэце трох кніг. Здабываючы багацце і гэтым ажыццяўляючы вышэйшую мару свайго жыцця, герой не саромеецца і «аддае на закланне» ўсіх блізкіх, сяброў жа ў яго нават і быць не магло. Адзін з герояў трылогіі бачыць дзівосны сон: быццам заклаў Флем Сноўпс сваю душу Князю Цемры. А калі герой прыйшоў за ёю, чэрці аддалі яму карабок ад запалак, дзе і павінна была знаходзіцца душа гэтага чалавека. Толькі замест душы ў карабку ў куточку быў кавалак засохлага бруду. Так знішчылася, счарсцвела душа чалавека.

Яшчэ адна паралель: вобраз Адрыяна Леверкюна з рамана Томаса Мана «Доктар Фаўстус» (пераклад на беларускую мову В.Сёмухі). Герой ішоў сваім шляхам разбурэння – сябе, музыкі, і значыць, жыцця ўвогуле. Ён быў Фаўстам і Мефістофелем адначасова. Мефістофель перамагае. Але ў душы Леверкюна, як і ў яго музыцы, захавалася і раптам прагучала пад час яго апошняга выканання свайго твора нота – высокая нота «соль», якая адна толькі і пакідала надзею – надзею на неўміручасць чалавека, на магчымасць яго выратавання, апраўдання пры ўмове, калі захавалася хаця б маленькая часцінка жывога, якая і нясе гэту надзею ў вечнае.

Фаўст прыходзіць у канцы свайго жыцця да духоўнага «прасвятлення». Відавочна, што ў дадзеным кантэксце думка пра Ісціну значна ўзбагачаецца: у жыццёвых клопатах чалавек павінен не забывацца на сваю душу. Так была апраўдана Маргарыта. І Фаўст быў апраўданы настойлівасцю, руплівасцю сваіх пошуках, тым, што і ў канцы жыцця яго душа не спынілася, а прагнула таго, што наперадзе, у будучым (гл. таксама ў інтэрв’ю з А.Кашкурэвічам).

Гётэ дае своеасаблівую «адгадку» такога вырашэння канфлікта твора ў самым яго пачатку словамі Госпада: «Пакуль імкнецца, можа памыляцца!» Чалавеку, можна сказаць, дадзена «права на памылку». Кантэкстуальная паралель – біблейскі вобраз блуднага сына, які ў варунках свайго неўтаймаванага жыцця спакушаецца, але прайшоўшы праз пакуты, разумее

свае памылкі і раскайваецца, у выніку чаго апраўданы вышэйшым у зямных умовах, бацькавым, судом.

Прыведзеная «множнасць» прыкладаў, якія складаюць тэзаўрус «Фаўста», з прапанаванымі ў кожным выпадку высновамі паказвае, што дзякуючы кантактным сувязям да мастацкага вобраза, створанага пісьменнікам, у сістэме інтэрпрэтацый дадаюцца новыя адценні і сэнсы. Прачытанне твора ўзбагачае і ўдасканальвае сістэму тэзаўруса асобы, а кантэкстуальныя паралелі актывізуюць і творчае ўяўленне чалавека, і літаратурны працэс у цэлым. Сучаснасць вобраза Фаўста, як і трагедыі Гётэ ў цэлым у Беларусі, вызначаецца не толькі актуальнасцю яго праблематыкі ў гісторыка-культурным працэсе краіны, але і тым, што гэты вобраз прачытваецца ў якасці архетыпа ў творчасці прадстаўнікоў розных відаў мастацтва.

Дакументальная кінастужка «Фаўст Арлена» *(рэжысёр Г.А.Адамовіч)* створана ў 1996 г. на кінастудыі «Беларусьфільм» у аб'яднанні «Летапіс». Фаўст – гэта і герой Гётэ, да ўвасаблення якога звяртаецца беларускі мастак Арлен Кашкурэвіч, перастварaючы яго сродкамі кніжнай графікі і лінагравюры. Але Фаўст – гэта і сам мастак, які шукае, працуе над вобразам і знаходзіць яго арыгінальнае вырашэнне. У працэсе творчых пошукаў адбываецца спасціжэнне не толькі спецыфікі гётэўскага твора, але і пазнанне самога сябе, набліжэнне да таго, каб зразумець тыя ці іншыя праблемы свету.

Фаўст – гэта і сын Арлена Ігар, таксама мастак і герой кінастужкі. Яго фаўставы пачатак заключаецца ў непрыманні ўсяго закаснелага, шаблоннага, руціннага. Ён прагне свабоды («искусство – то пространство, где все позволено... художник должен быть свободен»), паколькі пры ўмове свабоды, з дапамогай сродкаў мастацкай вобразнасці, у творчым акце мастак шукае і знаходзіць самога сябе. Таму і гучаць словы Ігара Кашкурэвіча пра сэнс мастацтва, які ён бачыць «в изобилии и уникальности... Кому нужны эти однотипные конструкции...»

Фаўст – гэта і любы чалавек, на думку А. Кашкурэвіча, паколькі «в человеке всегда есть и Фауст и Мефистофель. И вот там идет борьба», і «Фаўст – это очень серьёзно...». Невыпадкова размежаванне-проціпастаўленне вобразаў Фаўста і Мефістофеля рэалізавана ў кінастужцы візуальна. Гэта вертыкальна-гарызантальныя жалезабетонныя канструкцыі, напалову ці ўшчэнт разбураныя (сцэна звалкі). У такі ж шэраг прадаўгаватых-папярочных балак упісана ў пачатку і ў канцы стужкі асоба Арлена Кашкурэвіча. Але гэта «арганізаваны» свет канструкцый (сцэна здымалася на стадыёне «Дынама»). Падпарадкавана чалавеку ў гэтым відэарадзе толькі адна «машына» – друкарскі станок у майстэрні Арлена Кашкурэвіча.

Аўтар супастаўляе і проціпастаўляе жывога чалавека і разламаныя машыны, майстэрню мастака, выставу жывапісу і звалку. Чалавек, як гэта выцякае з прапанаванага кантэксту, павінен быць непадобным на машыну, якая робіць тое, што ёй загадваюць. Калі прыгадаць словы Ігара Кашкурэвіча, у тэатральна-мастацкім інстытуце студэнтаў вучылі так, як вучаць «машыны»,– выконваць зададзеную аперацыю, «дзяржзаказ». Але мастак павінен быць свабодным.

Відавочна, што дакументальная кінастужка стварае сваю парадыгму фаўстаў, вылучаючы агульны для ўсіх пачатак – пошукі самога сябе і свайго прызначэння, жаданне выйсці за межы таго, што прыпыняе творчую думку, перашкаджае гэтым пошукам, – па сутнасці экзістэнцыйнае пытанне выбару свайго шляху. Твор «Фаўст Арлена» праецыруе гэтую парадыгму на жыццё кожнага, прызнаючы за чалавекам права на самавыяўленне, самапазнанне і

рэалізацыю сябе ў паўнаце жыццёвых і творчых сіл. Але ёсць у гэтым творы яшчэ адзін фаўст – кінарэжысёр. Яго мастакоўская логіка ў дадзеным выпадку неўпарадкаваная, даволі хаатычная, хаця і прапаноўвае ў якасці аб'ектаў увагі вылучаныя вобразы і супастаўленні. Мабыць, толькі даследчыцкая думка здольная разгадаць, што хацеў сказаць аўтар, стварыўшы свой кантэкст фаўстаў. І толькі дзякуючы сістэмнаму падыходу можна выявіць тыя сэнсавыя ланцугі і дамінанты, якія існуюць у канкрэтным творы.

Падагульненне па дадзенаму аналізу можна прадставіць у выглядзе «Кабінета Фаўста». Матыў «Кабінета» гучыць на розных узроўнях, але можа быць аб'яднаны ў адзіны ланцуг: згадаем тут і «Кабінет Фаўста» ў Публічнай бібліятэцы імя М.Я.Салтыкова-Шчардына ў Пецярбургу, і прапанаваны намі варыянт «Пакой Фаўста» (з тыпалагічна падобнымі пакоямі-музеямі Сымона-музыкі, Міколкі-паравоза, Несцеркі і інш.), а таксама выказванні пра яго маладога мастака Ігара Кашкурэвіча з «Фаўста Арлена»: «Кабинет Фауста... Да ты здесь присутствуешь (майстэрня – Г.А.). Это же в центре Европы... Кабинет Фауста в конце второго тысячелетия...».

Герой – наш сучаснік. У дакументальнай кінастужцы «Фаўст Арлена» Фаўст – мастак. Сама творчасць становіцца асновай жыццёвых пошукаў герояў: душа чалавека жыве, адухаўляецца, адраджаецца праз творчасць. Але гучыць у кінастужцы і тэма свабоды творчасці, якой прагне, якую шукае пакаленне маладых мастакоў.

Гамлет – чалавек эпохі Адраджэння, у аснове якой закладзены прыярытэт Думкі – высокай Думкі пра чалавека ў гармоніі сусвету. Апантаны Думкай аднаўлення гармоніі, Дон Кіхот дзейнічае. Фаўст – гэта ўжо чалавек Справы.

«Быць альбо не быць?» Гамлета становіцца скразным для чалавецтва, пазначанага на сваіх этапах вяршыннымі творамі Шэкспіра, Сервантэса, Гётэ. Фаўст таксама вырашае гэта пытанне, як наноў фармулююць яго ці не ўсе героі трагедыі Шэкспіра. Фаўстава «Быць альбо не быць?» – гэта праблема самапазнання, знаходжання мэты жыццёвага лёсу чалавека, яго прызначэння і ісціны адносна чалавецтва ў цэлым. Вырашаючы: «Быць!», ён рухаецца далей, стасуючыся з поўнай для сябе працілегласцю, спалучаючы дабро і зло, выпрабоўваючы святло і цемру, падобна таму, як сам Мефістофель з'яўляецца носьбітам той цемры, што спрыяе нараджэнню святла. Фаўст, як святло, праходзіць праз цемру, каб зноў «Быць!», існаваць, шукаць – і памыляцца. Але ніколі не спыняцца ў сваіх жыццёвых пошуках. Метанойя Фаўста заканамерна. У гэтым – ва ўзнясенні Фаўста да Бога, да Богамацеры, туды, дзе знаходзіцца душа грэшніцы, што раней звалася Грэтхен, ва ўсім гучыць наноў Божае: «Быць!» Апраўданне роду чалавечага, які праз грахі, праз цемру, праз спакусы Мефістофеля імкнецца да святла. І адроджаная наноў душа Фаўста, душа чалавека залунала, апраўданая ў пакутах, узвышаная праз цяжкія шляхі выпрабаванняў.

Тэма 9. Літаратурныя рухі, кірункі, плыні як аб'ект параўнальнага аналізу

Літаратурныя рухі, кірункі, плыні, школы – літаратуразнаўчыя паняцці, з дапамогай якіх пазначаюць вялікае кола пісьменнікаў, аб'яднаных пэўнымі агульнасцямі: у светапоглядзе, звароце да той ці іншай тэматыкі, выбары жанраў, асаблівасцях творчага стылю і інш. Традыцыйна літаратурныя кірункі вылучаюць, пачынаючы з ХУІІ ст.: барока, класіцызм. Даследуючы гісторыю літаратуры, адрозніваюць і спецыфічную з'яву – Асветніцтва – ідэйна-

культурны рух XУIII ст., у рэчышчы якога развіваецца шэраг кірункаў – асветніцкі класіцызм, асветніцкі рэалізм, сентыменталізм. З традыцыйным паняццем “кірунак” суадносяцца паняцці “літаратурныя агульнасці” і “літаратурныя сістэмы”: у XIX–XX стст. рамантызм і рэалізм, а таксама мадэрнізм, у якім існуе цэлы шэраг плыняў і школ. Першымі ж літаратурнымі кірункамі (напрамкамі) у сусветнай літаратуры з’яўляюцца *барока і класіцызм*.

§ 1. Барока

Слова паходзіць ад barocco, што значыць ракавіна выкшталцаванай формы. У літаратуры і мастацтве барокко знайшлі ўвасабленне падзеі, звязаныя з Контррэфармацыяй, узмацненнем феадальна-каталіцкай рэакцыі. Асноўнай зброяй Контррэфармацыі былі інквізіцыя і манаскія ордэны: толькі за XУI–XУIII стст. інквізіцыяй ў Іспаніі былі спалены на вогнішчах 30 тыс. чалавек, каля 300 тысяч знаходзілася ў турмах. Гаспадарка краіны аказася ў заняпадзе, паколькі яна трымалася за кошт паступленняў з іншых земляў, якія знаходзіліся пад уладай іспанскіх канкістадораў. Золата і іншыя каштоўнасці перасталі вывозіць за межы заваяваных краін, і ў Іспанію прыйшоў голад. З канца XУI да сярэдзіны XУII стст. насельніцтва краіны зменшылася звыш чым на 2 млн. чалавек, прычым толькі ў Севільі – у 10 разоў. Трагічныя падзеі ў гісторыі краіны паўплывалі на фарміраванне новага светаўспрымання – барока, што знайшло адлюстраванне ў паэзіі (літаратурная плынь гангарызм), прозе (махлярскі раман), драматургіі (п’есы Педра Кальдэрона). Барока ў Германіі было народжана Трыццацігадовай вайной (1618–48 гг.), у выніку якой загінула 10 з 16 млн. чалавек. Вялікія спусташэнні прыносілі эпідэміі, паўстанні, рабаўніцтва і гвалт.

Асноўная ідэйна-эстэтычная дамінанта мастацтва барока – разуменне разделенасці двух пачаткаў, якія бачыліся знітаванымі ў творчасці гуманістаў Адраджэння, выяўленне супярэчнасцей паміж

нябесным і зямным
ідэальным і матэрыяльным
духоўным і фізічным
душой і целам.

У прадстаўнікоў «высокага» барока перавага аддавалася на карысць «першага»: нябеснага, ідэальнага, духоўнага, пераствоpанага ў імкненнях да вышэйшага – Бога, якога шукаюць цягам жыцця, з дапамогай розуму, пераадольваючы ўматлікі пакуты і выпрабаванні.

У «нізавым» барока праявы зямнога, матэрыяльнага, фізічнага выступаюць на першы план: чалавек пагружаецца ў варункі жыцця, якія адметны сваёй пакручастасцю, хітраспляценнямі, выпадковасцямі.

Свет паўстае дынамічным, зменлівым, рухомым.

Чалавек бачыцца істотай, якая уплеценая ў хуткі рух, ягоны лёс адметны шматлікімі зменамі (адсюль: матывы загадкавасцей, выпадковасцей, прыёмы пераапранання, выданне сябе за іншага, характэрныя для літаратуры Іспаніі).

Скразныя матывы: *Memento mori* (*Помні пра смерць*), *Vanitatum! Vanitatum vanitas* (*Суета! Суета сует, або Марнасць! Марнасць марнасцей*),– нагадваюць пра зменлівасць лёсу і рух да таго, што абрана за вышэйшы ідэал.

Жыццё чалавечае ўяўляецца ў гэтым нясконченым руху хуткаплынным, вокамгненным.

У святле вышэйшага ідэалу і хуткаплыннасці жыцця герой, свядома ці неўсвядомлена, імкнецца выпрацаваць і захаваць у сябе сэнс уласнага існавання. Для адных гэты сэнс выяўляецца ў нязломнасці, стойкасці духу, у веры ў існаванне бясспрэчных вартасцей, таго трывалага ў жыцці, што

непадуладна выпадковасцям, марнасцям, смерці (драмы П.Кальдэрона, паэзія Трыццацігадовай вайны). Для другіх герояў уласціва жаданне выжыць насуперак усім жыццявым нягодам і выпрабаванням (махлярскі раман).

Стыль барока адметны майстэрскім выкарыстаннем Метафары – іншасказанне дазваляе шматкроць паглыбіць змест вобраза, выявіць яго markerнабаковасць выяўлення, асэнсаваць з розных бакоў гледжання. Безумоўна, яму ўласціва шматслоўе, што звязана ці з яго метафарычнай апрацоўкай, ці з нагрувашчаннем падрабязнасцей, якія нагадваюць пра дынамічнасць, хуткаплынасць, шматвыяўнасць навакольнага свету. Метафара + шматслоўе ўскладняюцца сінтэзам вобразаў – выяўленчым – выяўленча-выразным – выяўленча-рытмічным, што сведчыць пра сінтэз мастацтваў, якім адметна барока (слова+ музыка+ жывапіс).

У маналогу (у форме санета) дона Фернанда (з драмы Кальдэрона “Стойкі прынц”) знітаваны ўсе акрэсленыя вышэй адзнакі барока:

Казались сада гордостью цветы,
Когда рассвету утром были рады.
А вечером с упреком и досадой
Встречали наступленье темноты.

Недолговечность этой пестроты,
Не дольше мига восхищавшей взгляды,
Запомнить человеку было надо,
Чтоб отрезвить его средь суеты.

Чуть эти розы расцвести успели,–
Смотри как опустились лепестки:
Они нашли могилу в колыбели.

Того не видят люди-чудаки,
Что сроки жизни их заметны еле,
Следы веков, как миги, коротки.

Паэзія Трыццацігадовай вайны

Асноўнымі настроямі, праблемамі і вобразамі былі наступныя:

1. Стварэнне выразных карцін усеагульнага разбурэння, л´юбыя вобразы бачацца знявечанымі, апаганенымі, гаротнымі, безабароннымі:

Край мой! Взгляд куда ни кинь –
Ты пустыннее пустынь…
Наши села сожжены,
Наши рати сражены,
Наши души гложет страх,
Города разбиты в прах,–

пісаў нямецкі паэт Паўль Флемінг. Гэтаксама і Андрэас Грыфіус у сваім вершы «Слёзы ыйчыны, год 1636» аднаўляе малюнкі-прывіды вайны, бачыць разбураныя гарады, апусцелыя саборы. Бачыць агонь, чуму і смерць. Забітыя трупамі рэкі. І за ўсім гэтым разбураныя (ці не назаўсёды? Пытаецца паэт) «сокровища души».

2. Аналізуючы трагічнае становішча Германіі, паэты прыходзяць да высновы: разбурана не толькі гаспадарка краіны, яе дабрабыт, гарады і вёскі. Жахлівае разбурэнне адбываецца і ў чалавечых душах.

Злодейская война растлила мысль и чувство,
Так вера выдохлась, в грязи гниет искусство,
Законы попраны, оплеваны права,
Честь обесчещена и совесть в нас мертва.
Мы словно отреклись от добрых нравов немцев,
Постыдно переняв повадки чужеземцев.
С нашествием врага из всех разверстых врат
К нам хлынули разбой, распутство и разврат,–

з сумам зазначае паэт Марцін Опіц.

3. Адной з самых вялікіх страт, якія церпіць нямецкі народ на працягу дзесяцігоддзяў вайны,– разбурэнне нямецкай мовы. Менавіта ў мове знаходзіць сваё ўвасабленне розум чалавечы, замацоўваецца вышыня чалавечага духу, піша Грыфіўс у вершы “Веліч і нішчымнасць мовы”. Гэтая ж тэма працягнута ў вершы Фрыдрыха фон Логў “Нямецкая мова”:

Германия бедна… О, горестный удел!
Немецкий наш язык настолько оскудел,
Что у французского он занимает ныне.
(Неримский Рим погиб с погибелью латыни.)
В слабеющую речь, что теплится едва,
Испанские ползут и шведские слова.
Как признак тяжкого и злого нездоровья,
Немецкий сохранил одни лишь славословья.
Во всем же остальном – заемной речи груз.
Усильями почти немых немецких муз
Живой язык еще звучит в стихах поэтов,
Еще порой блеснет в строках иных сонетов,
Но оголтелый Марс, воздев кроваый меч,
Терзает нашу мысль, пытает нашу речь
И делает ее безликой, бездуховной
В разорванной стране, бесправной и бескровной.

4. Дзяцінства некаторых з паэтаў прыйшлося на самыя жахлівыя дні вайны. Таму вобразы ў вершах надзвычай трагічныя і неверагодныя. Так, герой Грыфіуса бачыць, што мяжа паміж жывымі і мёртвымі ўяўная (вершы “Мярцвяк прамаўляе са сваёй магілы”). Герой звяртаецца са сваёй магілы да жывога, што ідзе паблізу: “Ты жив. Я мертв. Но ты и я – почти одно и то же”, “как от подошвы до земли, до мертвого – живому”. Так у творчасці паэтаў з’яўляецца матыў «memento mori».

5. Аднымі з найбольш пашыраных з’яўляюцца матывы “Vanitas, Vanitatum vanitas” (марнасць марнасцяў, або суета сует), “Vanitas mundi” (марнасць быцця / свету) – па назве оды Грыфіуса.

6. Уяўляючы чалавека мізэрным, а яго жыццё хуткаплынным, прадстаўнікі барока лічылі вышэйшым ідэалам Бога. Разам з тым ў нямецкай паэзіі з’яўляецца матыў прысутнасці Божага ў чалавеку, а чалавека як адзінкі Божага («Я жив. Но жив не я. Нет, я в себе таю, // Того, Кто дал мне жизнь в обмен на смерть Свою…»)

7. Зразумела, што ў няшчасцях ваенных год, калі жыццё чалавечае бачылася больш чым хуткаплынным, як “сон пустой” (“Гость на земле, из всех гостей Ты, человек, всех тленней»), паўставала пытанне: дык у чым сутнасць жыцця, што з'яўляецца трывалым у гэткай хуткаплыннасці. Матыў пошуку гэтай трываласці праходзіць скрозь паэзію Трыццацігадовай вайны, як часта сустракаецца ў розных паэтаў свету:

… И до чего ж охота
Средь бренности найти незыблемое что-то,
Что не могло б уйти, рассыпаться, утечь,
Чего вовек нельзя ни утопить, ни сжечь..,–

пісаў Марцін Опіц у вершы “Слова суцяшэння сярод бедстваў вайны”. У пошуках “вечнага”, нязменнага паэт звяртаецца да мужнасці, несмяротнай душы чалавека, дзе ёсць прыстанне для Бога. Звяртаючыся да гэтага матыву, Паўль Флемінг найперш выказвае шчырую веру ў Бога-пакутніка, які дарue чалавеку надзею і жыццё. Гэтаксама ў самога чалавека, у самім сабе ён знаходзіць здольнасць процістаяць хуткаплыннасці жыцця і бедствам вайны (санет “Да самога сябе”).

8. Заклік да спынення вайны і ўсталявання міру гучыць у вершах нямецкіх паэтаў. Флемінг звяртаецца да язычніцкага бога Марса, каб той аддаў зброю

сялянам, а тыя зрабілі з яе прылады сялянскай працы. Замест кальчуг і клінкоў павінны быць лемех ды арала (“Навагодняя ода 1633”). А Фрыдрых фон Логаў, які бачыць крыніцы людскіх няшчасцяў у заганах “нашага славутага веку”, называе асноўным стваральнік даброт на зямлі селяніна, які здабывае хлеб. Паэт сцвярджае, што сапраўдная годнасць чалавека завлежыць не ад асяроддзя, у якім ён нарадзіўся і да якога належыць, дзе ганарацца тытуламі і старажытнасцю роду. Яна ў маральнасці паводзін, у працавітасці, таму паэт выступае папярэднікам асветніцкіх ідэалаў: “В чем-то, впрочем, все едины. Все – от матери-земли».

9. Асобную старонку ў паэзіі Трыццацігадовай вайны складаюць вершы невядомых аўтараў – т.зв. народная паэзія, народныя песні. Яны звычайна звязаны з адной падзеяй (напр.«Песня пра гібель і злачыннае разбурэнне Магндэбурга») або адным героем, гэтаксама як і з адной-адзінай думкай – з думкай пра ўсталяванне міру на зямлі. Вось стары салдат (аднайменны верш) пералічвае свой няхітры скарб: яго палацы – палатка; адзенне – “хожу в худом камзоле”; ежа – хлеб, сыр, табак, добра б яшчэ “прідорожный кабачок”; ложак – “черная земля”. Няма ў салдата срэбра і золата – ёсць адзінае ў яго – салдацкі гонар. Няма асаблівых уцех – толькі “гул барабанов. Треск пальбы. Дым. Пламя...” І ніхто яго не чакае. А калі так: “вели, вахмистр, земле предать изрубленное тело! Пускай на память обо мне три залпа грянут в тишине». Вось і ўся песня старога салдата.

У народных песнях з'яўляецца вобраз птушкі міру – голуба (верш «Голуб – птушка блакітная»). Эпіграф да верша перастварае метафарычны вобраз голуба, добра вядомы ў мастацтве наступных эпох: «На з'яўленне гэтага весніка шчасця з зялёнай аліўкавай галінкаю ў амытай морам слёз, ваеннай бурай знявечанай, тройчы няшчаснай Н Я М Е Ц К А Й К Р А І Н Е». Са смяротным прысудам прайшла па краіне вайна, цэлых трыццаць год панавала яна на зямлі. І пасля вайны, уславіўшы Бога-выратавальніка, людзі пачнуць адбудоўваць сваю краіну, адраджаць палеткі, аднаўляць дамы дружнай, нястомнай працай. Просты немец заканчвае сваю песню-малітву думкамі пра родны край.

Трыцацігадовая вайна з'яўляецца, на думку гісторыкаў, першай вайной сусветнага маштабу: у ёй прынялі ўдзел войскі Іспаніі, Даніі, Францыі, Швецыі, да таго ж унутры краіны сутыкнуліся паміж сабой прыхільнікі розных рэлігійных веравызнанняў (лютэране і каталікі, немец выступіў супраць немца). Таму асэнсаванне крывавых падзей і трагічнага вопыту вайны ў тагачаснай літаратура Германіі мае асаблівую каштоўнасць: паэтамі былі выказаны непасрэдныя пачуцці простых людзей, уцягнутых у віхуры бойні, сфармуляваны асноўныя праблемы, звязаныя з жыццёвым лёсам чалавека, дадзены немудрагелістыя адказы, акрэсленыя спецыфікай мастацкага светаўспрымання аўтараў. Таму творы гэтай літаратуры могуць быць з поўным правам параўнаны з творамі беларускіх аўтараў, прысвечанымі падзеям першай і Другой сусветным войнам. Тут мы знаходзім і рэалістычныя малюнкі вайны, якія раскрываюць яе бесчалавечны характар, што дазваляе наноў паўтараць сфармуляваную ў XX ст. А.Адамовічам думку: «У вайны не жаночы твор». Бачым сапраўдных падпальшчыкаў вайны, бачым, як знявечваецца чалавек, яго душа, калі ён, як злачынец, прыйшоў рабаваць чужую зямлю. Гэтыя вобразы духоўнай распусты, маральнага знішчэння, як і ахвяр вайны, знаходзім у творах розных аўтараў. Але са старонак, якія напісаны ў полымі пажараў, узнікае цудоўная птушка голуб, як сімвал міру, чаканне міру і надзеі на яго ўсталяванне. І гучыць вера ў тое, што чалавек выпестуе і здзейсніць

сваю мару аб вольнай зямлі і велічы тых, хто працуе на ёй, аб велічы народа і яго мовы.

1) Так в бой, сыны земли родной!
Так в бой! Священный пробил час!
Отваги истинной – не мнимой
Свобода требует от вас!

2) Народ, в ружье! Нельзя терпеть,
Нельзя рабами быть!
Уж лучше стоя умереть,
Чем на коленях жить.

3) Таварыш мой,
Час кліча ў бой!.. Каб немец-кат
Не ўцёк назад,
Мацней агонь,
Таварыш мой!

4) Хутчэй разгінай свае плечы,
Случчанін, і зброю бяры!
Знішчай фашысцкую нечысць!
Хай ведаюць каты, звяры...

5) Узнімайся, народ! У змаганні – твой лёс.
Пакажы ўсяму свету вялікую моц.
Дружна выйдзі на бойку, каб спала ярмо,
Знікла хмара – часіна ратунку і слёз.

Відавочна, што гэтыя вершы блізкія па свайму пафасу – закліку да абароны айчыны. Першы з урыўкаў належыць нямецкаму паэту часоў Трыццацітгадовай вайны Марціну Опіцу. Астатнія – паэзія беларускіх партызан: зборнік “Лясныя песні”, 1974 г., якая па складу аўтараў (сярод іх шмат невядомых, гэта вершы непрафесійных паэтаў) з’яўляецца па сутнасці народнай паэзіяй. Так, 2-і ўрывак належыць Усеваладу Сабліну (датуецца 1942 г., верш “В ружье, белорусский народ!”), 3-ці і 4-ы – Я.Прадвеснаму (“Таварыш мой, час кліча ў бой!”, 1943 г., “Случчанін, мой брат і таварыш”, 1942 г.), 5-ы – П.Моўчану (“Мы ідзём!”, 1942 г.). Відавочна, што гэта тэма яшчэ чакае сваіх даследчыкаў.

§ 2. Асветніцтва

Асветніцтва – 1) ідэалогія буржуазіі ў перыяд першапачатковага накаплення капіталу; 2) культурны рух, які пашырыўся ў Еўропе ў ХУШ ст.; 3) комплекс ідэй, на аснове якіх узнікла спецыфічная мастацка-эстэтычная сістэма; 4) “у вузкім сэнсе слова – буржуазная ідэалогія, якія адмаўляе неабходнасць ужывання рэвалюцыйных метадаў для пераўтварэння аджылага сацыяльнага ладу” (ФЭС). Тэрмін упершыню скарыстаны Вальтэрам і Гердэрам. Ідэалогія Асветніцтва ўзнікла ў Англіі (Джон Лок). У Францыі (Ш.Л.Мантэкс’ё, Вальтэр) спрыяе выспяванню рэвалюцыйнага руху, а з 2-й пал. ХУШ і ў пач. XIX ст. пашыраецца ў Германіі (Г.Э.Лесінг, І.Кант), Расіі (А.Радзішчаў), на Беларусі (К.Нарбут, М.Пачобут-Адляніцкі; А.Снядэцкі, А.Доўгірд і інш.), дзе было звязана з французскім, рускім, польскім, літоўскім і украінскім асветніцтвам. У філасофіі – думкі пра неабходнасць буржуазна-дэмакратычных сацыяльных пераўтварэнняў (Вальтэр, Я.Снядэцкі); матэрыялізм (Д.Дзідро, А.Радзішчаў).

Тыпалогія Асветніцтва*:*

1) Скіравана на знішчэнне рэшткаў феадальнай сістэмы і яе абмежаванняў.

2) Культ Розуму і Навукі. Паводле Канта, розум неабходны для рэалізацыі сацыяльнага прагрэсу (у гэтым бачыў сутнасць А. як гіст.эпохі ў развіцці чалавецтва). З XVII ст. ідэі навуковага спасціжэння свету і апоры на розум перайшлі ў практыку XVIII ст.і пашырылі пры гэтым сферы свайго ўжытку. Разумным прызнавалася тое, што адпавядала інтарэсам свабоднага чалавека, г.зн. чалавека, не скутага старымі ўмоўнасцямі, феадальнымі ланцугамі, іерархічнымі сувязямі і залежнасцю ад сацыяльнага асяроддзя. Формула асветніцкіх ідэй – "Асвета з падамогай святла розуму".

3) Ідэя "свабоднага чалавека" (сінонімы: "прыродны", "натуральны", "дабрачынны", "чысты", "эмпірычны" чалавек і інш.) – чалавека, свабоднага ад усяго іншага, акрамя правоў, дадзеных яму самой прыродай. Гэтыя правы вызначаны яшчэ ў антычнасці: права на шчаслівае жыццё, ахову здароўя, самастойнае мысленне, прыватную ўласнасць і яе свабоднае выкарыстанне. Англійскі філосаф Джон Лок паўтараў: "Натуральны стан ёсць стан свабоды, але не свавольства, ён кіруе законамі прыроды, якім усякі павінен падпарадкоўвацца: розум, які адкрывае гэтыя законы, вучыць людзей, што ніхто не мае права шкодзіць жыццю, здароўю, свабодзе, маёмасці іншага". Паколькі прырода "дае" ўсім роўныя правы, значыць, вылучалася ідэя "роўнасці" ўсіх людзей (у гады Вялікай французскай рэвалюцыі гэта ідэя прагучыць у лозунгу "Свабоды, роўнасці, братэрства!").

4) Асветнікі лічылі, што па сваёй прыродзе чалавек добры. Паводле англійскага філосафа Шэфтсберы, у чалавека закладзена "прыроджанае маральнае пачуццё" і ён імкнецца да дабра, ісціны, прыгажосці. Зло нараджаецца ў выніку ўплыву сацыяльнага асяроддзя. Таму асветнікі бачылі два шляхі змянення грамадства – гвалтоўны (рэвалюцыйны, шляхам народнай рэвалюцыі) і негвалтоўны.

5) Асветнікі прапаноўвалі і вывучалі розныя шляхі негвалтоўнага пераўтварэння грамадства:

А) Стваральная праца. Гэта ідэя прагучала ў рамане Д.Дэфо "Рабінзон Круза". У апошнім маналогу Фаўста з аднайменнай трагедыі Гётэ ўслаўляецца "свабодны люд і радасная праца", якія "шчаслівым зробяць гэты ўбогі край". Была пашырана "тэорыя малых спраў": так, Кандыд, герой аднайменнай аповесці Вальтэра, сцвярджае: "Будзем апрацоўваць свой сад".

Б) Чалавека выхоўвае і народнае асяроддзе. Гэты шлях выхавання праходзяць героі Д.Свіфта ("Падарожжы Гулівера"), Г.Філдзінга (з "Гісторыі Тома Джонса, знайдыша"), Л.Стэрна (пастар Ёрык з рамана "Сентыментальнае падарожжа"), Вальтэра (героі філасофскіх аповесцей Задзіг, Кандыд), Гётэ (Фаўст).

В) У праграме веймарскага класіцызму (праграме культурна-эстэтычнага выхавання і адукацыі), распрацаванай Гётэ і Шылерам, прагучала ідэя выхавання чалавека з дапамогай навукі, мастацтва.

Г) Ідэю выхавання маральнай пропаведдзю вылучалі англійскія сентыменталісты (Л.Стэрн, О.Голдсміт), французскія асветнікі (Вальтэр, Д.Дзідро, Ж.Ж.Русо).

Д) Ідэю выхавання ўладара, як шлях да рэалізацыі ідэі новага грамадства, абвяшчалі Шылер (у п'есе "Дон Карлас"), Д.Свіфт (у рамане "Падарожжы Гулівера"). У літаратуры Асветніцтва была пашырана і тэорыя "асветнага манарха", "добрага цара". Да яе звярталіся Д.Свіфт, Ш.Л.Мантэск'ё, Вальтэр, Ф.Шылер, Д.Фанвізін і інш.

6) Асветнікі верылі ў прагрэс грамадства, цывілізацыі, у надыход царства розуму. Выразна "мечта о новом, лучшем государстве" прагучала ў п'есе "Дон

Карлас” Шылера. З такімі прадбачаннямі звязаны і апошнія імгненні жыцця Фаўста, героя Гётэ.

Параметры паняцця “Асветніцтва”, замацаваныя ў ХУШ ст. і звязаныя з асноўнымі ідэямі эпохі, можна сістэматызаваць у выглядзе табліцы:

Сацыякультур-ны кантэкст	Барацьба супраць феадалізма, феадальна-царкоўнага светапогляду, прыгону, духоўнай дыктатуры, абсалютысцкай манархіі, рэлігіі і царквы, невуцтва і забабонаў, схаластыкі і цемрашальства; рост гандлю і прамысловасці, стварэнне нацыянальных дзяржаў, складванне асноў нацыянальнай культуры (на думку Гётэ, эпоха нараджэння сусветнай літаратуры), пашырэнне ўлады чалавека над прыродай (у т.л. над прыродай чалавека), навуковыя адкрыцці ў прыродазнаўстве, дасягненні гуманітарных навук; актывізацыя палітычнай барацьбы, панаванне буржуазна-дэмакратычнай ідэалогіі, «за» «асветніцкі абсалютызм», канстытуцыйную і парламенцкую манархію, «за» дэмакратычную рэспубліку.
Жанры	Прыземленыя побытавыя жанры, высокія жанры; трагедыя, мяшчанская драма, філасофская драма, камедыя нораваў, музычная камедыя; камічны эпас, раман -- выхавання, бытавы, сентыментальны; філасофская -- аповесць, казка, трактат, дыялог; нарыс, байка, лісты.
Паэтыка	Цікавасць да паўсядзённага побыту, да этнічных асаблівасцей, да нораваў грамадства, метады псіхалагічнага аналізу асветніцкага універсалізма; канфлікт паміж новым (гуманістычным) і старым (грамадствам, мысленнем), саслоўны характар канфлікту; сатыра, дыдактыка, філасофская праблематыка, публіцыстычнасць, тэндэнцыйнасць; асветніцкі рэалізм, асветніцкі класіцызм, сентыменталізм; сувязь літаратуры і філасофіі, сувязь літаратуры і эстэтыкі.
Пантэон пісьменнікаў-класікаў	Д.Дэфо, Дж.Свіфт, Л.Стэрн, С.Рычардсан, Дж.Лок, Шэфтсберы, Р.Б.Шэрыдан, Г.Філдынг, О.Голдсміт; Ш.Л.Мантэск’ё, Вальтэр, Д’Аламбер, Д.Дзідро, Ж.Ж.Русо; Вінкельман, І.Гердэр, Г.Э.Лесінг, І.В.Гётэ, Ф.Шылер; А.Радзішчаў, П.Новікаў, Я.Казельскі...
"Залаты фонд" помнікаў	"Рабінзон Круза", "Падарожжы Гулівера", "Падарожжа па Францыі і Італіі", "Персідскія лісты", "Пра дух законаў", "Энцыклапедыя", "Кандзід, або Аптымізм", "Магамет", "Жак-фаталіст", "Пляменнік Рамо", "Манахіня", "Споведзь", "Векфілдскі святар", "Пакуты маладога Вертэра", "Разбойнікі", "Падступствы і каханне”…

§ 3. Рамантызм

Ревела буря, дождь шумел,
Во мраке молнии летали,
Беспрерывно гром гремел,
И вихри в дебрях бушевали.

Пейзажны фон з думы Рылеева “Смерць Ермака” адметным чынам перадае “бурныя”, перапоўненыя моцнымі пачуццямі погляды рамантыкаў. Элегічны настрой, у процілегласць першаму, перастрараецца ў радках М.Багдановіча: “Сонца ціха скацілася з горкі, месяц белы, заплаканы, свеціць...”

Рамантызм вызначаецца як кірунак у развіцці літаратуры і мастацтва, адрозны і процiпастаўлены класіцызму (з яго строга акрэсленымі фармальна-змястоўнымі адзнакамі, у канцы ХУШ – пач. XIX ст.) і рэалізму (як спосабу адлюстравання жыцця ў формах, якія адпавядаюць формам самога жыцця, у XIX ст.), а таксама як пэўная сістэма мастацкіх прынцыпаў.

Тыпалогія рамантызму ўключае наступныя характэрныя рысы**:**

Грамадска-палітычныя передумовы	Вялікая французская рэвалюцыя, напалеонаўскія войны, вайна за незалежнасць (ЗША), нацыянальна-взваленчы рух (у славян), прамысловы пераварот (у Англіі), палітычная раздробленасць, эканамічны заняпад,

	феадальны абсалютызм (у Германіі), сацыяльная рэчаіснасць і спецыфіка яе ўспрыманне творчай асобай
Ідэйна-эстэтычныя пазіцыі творцаў	вострае расчараванне, усведамленне сацыяльнай несправядлівасці, трагічнасць светаўспрымання, песімізм, адчай, безнадзейнасць; адмаўленне буржуазнага прагрэса, пратэст супраць рацыяналізму, буржуазнага прагматызму, эгаізму; прадчуванне змен, канстатацыя росту бездухоўнасці, проціпастаўленне духоўнага ідэалу рэчаіснасці; “двоемірie”: разрыў ідэалу і рэчаіснасці, падпарадкаванне матэрыі духу, перавага духоўнага пачатку, пошук сацыяльна-эстэтычнага ідэалу, абсалютызацыя духоўнага свету, узвышэнне чалавека над рэчаіснасцю, ідэалізм, суб’ектыўны ідэалізм (Фіхтэ, Шэлінг), аб’ектыўны ідэалізм, культ асобы, перажыванне страты ідэальнага, прага дасканаласці, імкненне стварыць новую міфалогію, тэорыіі ўтапічнага сацыялізму, пошук па-за буржуазнай рэчаіснасцю, антытэза мастацтва і рэчаіснасці, мастацтва як перайманне прыроды, пераўтвараючая роля мастацтва (з боку ўплыву на рэчаіснасць, з элементамі фантастыкі, суб’ектыўнага), апазіцыйнасць, першаснасць мастацтва, паняцце “свабоды” (Фіхтэ), тэорыя іроніі (ад немагчымасці дасягнуць – сацыяльныя ідэалы, паўнаты самараскрыцця), іронія як гульня, дзёрзкасць, палкасць, суб’ектывізацыя – свет праз унутраную прызму, дэмакратызацыя паэзіі, вера ў народную мудрасць, гераізацыя, ідэалізацыя мінулага, культ мінулага, мара пра новую “боскасць” чалавека, памкненне да абсалютнага, бясконцасць, канцэпцыя неўміручасці зла і вечнасці барацьбы супраць яго; ідэалізацыя як прынцып абагульнення; рэчаіснасць як сфера сацыяльных расчараванняў або як таямнічае, ірацыянальнае; у аснове канцэпцыі светаадчування – “сусветны сум” (“мировая скорбь”), мэта – вырашэнне супярэчнасцей, ідэальны соцыум, дасканалы чалавек, культ экзатычнага ў прыродзе, культ непаўторна-індывідуальнага, выключнага, апора на спадчыну Сярэднявечча, на хрысціянскія ідэі
Праблемна-тэматычны пласт	Тэмы: страчаных ілюзій, пошуку “радзімы”, тэмы трагічнага адзіноцтва, вандроўніцтва, сацыяльна-вызваленчай барацьбы, сацыяльнай няроўнасці, антыбуржуазная утопія, тэма паэта і паэзіі, нацыянальная тэматыка, дэмакратызацыя паэзіі, тэма кахання як сродка самараскрыцця асобы, тэма самаўдасканалення і ўдасканальвання асобы, тэма прыроды, “сапраўднага жыцця” прыроды, ідэальнасць духоўнага свету, “мятущиеся порывы души”, сусветнай (нацыянальнай) катастрофы, часавая і прасторавая незамкнёнасць (ад Старажытнасці і Сярэднявечча – да будучыні, ад Усходу – да невядомых краін), зварот да нацыянальнай гісторыі, тэма пошукаў ідэалу і прыгажосці
Жанры	Жанры суб’ектыўна-філасофскага, алегарычнага, казачнага кірунку. Гістарычныя жанры. Раман як самы плённы жанр. Псіхалагічная аповесць, лірычная паэма, лірычны аверш, жанры народнай творчасці (песня, казка, легенда, паданне), роздум, споведзь, прызнанне, дума, жанр (аўта)партрэта, раманс, рамантычная опрера, сімфонія, араторыя
Сюжэт / унутраны свет твора	Мясцовы каларыт. Тыпы пейзажу: начны, суровы, бурны, у “асіянаўскім” духу, у элегічных танах, лірычны, вячэрні. Увасабленне гармоніі ў прыродзе. Прырода ў дынаміцы. Апісанне знешняй абстаноўкі, побыту, адзення, мовы. Рэтраспекцыя, паэтызацыя мінулага. Народныя матывы. Фрагментарнасць
Герой	Суб’ект, які фарміруе абставіны, самапазнанне, раскрыццё асобы праз творчасць / прыроду / каханне / у вандраваннях; абсалютызацыя неабмежаваных творчых патэнцый чалавека, стан душы – раскайванне або бунтарства, герой-індывідуаліст, дзівак, “мечтатель”, трагічна адзінокі, адыход у свет ілюзій, мар, у свет фантазій і мастацтва (Гофман), індывідуаліст-эгаіст (Байран, Шлегель, Л.Цік), бунтар-адзінка, індывідуаліст-бунтар (Байран), вандроўнік – бяздромны, які раскайваецца

	(стары марак), ваднроўнік-бунтар (Дон Жуан), у пошуках ідэалу і гармоніі, прарок, заступнік, прыхільнік простага, народных звычаяў, дамінанта пачуццяў, перажыванняў, герой з народных нізоў, лішні чалавек, вырваны са звыклага жыцця, у незвычайных абставінах
Паэтыка	Сінтэз мастацтваў: літаратура і жывапіс, літаратура і музыка, літаратура і народная творчасць, паэзія і драма, літаратура і навукі, літаратура і філасофія, сінтэз з рэлігіяй, ідэя змяшэння жанраў і жанравых форм, рэтраспекцыя, увага да дэталяў, народная мова, мова народных нізоў, гатычныя рэмінісцэнцыі, метафарычнасць, асатыятыўнасць, шматзначнасць іронія, самаіронія, фантастыка, гратэск, пафаснасць,

Параўнаем два творы, падобныя па сюжэту, тэматыцы, вобразах, – баладу нямецкага паэта-рамантыка першай паловы XIX ст. Людвіга Уланда "Песнярова пракляцце" (1814 г., бел.пер. У.Папковіча) і паэму Я.Купалы "Курган" (нап. 1910 г., апубл. 1912 г.). М.Багдановіч пісаў, што паэма "Курган" уваскрашае "сто год назад пахаваны "рамантызм", але ў гэтым няма нічога дзіўнага: "Наша пісьменнасць яшчэ толькі зараджаецца, рамантызм для яе – не пройдзеная ступень, як у іншых літаратурах, а рэч зусім свежая".

	Людвіг Уланд "Песнярова пракляцце"	**Янка Купала "Курган"**
Зачын	Паміж зямель багатых у даўнія часы Стаяў палац высокі нябачанай красы. Вакол сады і кветкі пахучыя раслі, Фантаны білі ў неба, вясёлкамі цвілі.	Паміж пустак, балот беларускай зямлі, На ўзбярэжжы ракі шумнацечнай, Дрэмле памятка дзён, што ў нябыт уцяклі,– Ўдзірванелы курган векавечны... На гары на крутой, на абвітай ракой, Лет назад таму сотня ці болей, Белы хорам стаяў недаступнай сцяной,– Грозна, думна глядзеў на прыволле.
Тэма / ідэя / пафас / канф-лікт	Тэма: музыка (паэт, пясняр) і ўлада, іх працістаянне Ідэя: служэнне мастацтва народу, мастацтва як адлюстраванне лёсу народа, яго душы, пакут і надзей Пафас – гераічны: герічнае працістаянне творцаў – дэспату, нягледзячы на пагрозу быць забітым самаўпраўным тыранам Канфлікт: супрацьстаянне песняра і ўладара, паміж праўдай паэтавай песні і дэспатычнай уладай	
Унутра-ны свет твора	Сувязь з фальклорнымі крыніцамі	
Кампа-зіцыя	Лінейная, храналагічная	Кальцавая: вобраз кургана аб'ядноўвае пачатак і канец аповяду
Героі	Кароль і два песняры (стары і малады)	Князь і пясняр (стары)
Вобраз музыкі	Стары пясняр грае на арфе і спявае, малады спявае	Пясняр грае на гуслях і спявае
Песня	Песня – пра жыццё, больш абагульнена (Уланд), гістарычна канкрэтна (Купала)	
Змест песні	Запелі пра каханне, пра радасці жыцця, Пра волю, гонар, годнасць і святасць пачуцця, Пра тое, што хвалюе, з чаго душа пяе, Пра тое, што ўзвышае і сілы надае.	Гуслям, княжа, не пішуць законаў... Не скуеш толькі дум ланцугамі... А ці чуў ты, аб чым там араты пяе, Дзе і як жывуць гэтыя людзі?.. Ты ўсё золатам хочаш прыцьміць, загаціць.. Кроў на золаце гэтым людская блішчыць...

		А ці ўслухаўся ты, як плыве з яе стогн, Стогн праклящце табе, твайму роду?!

Параўнанне мастацкіх вобразаў, створаных паасобна кожным з паэтаў, дазваляе акрэсліць як агульнае, так і асаблівае. Агульнае звязана са спецыфікай рамантычнага светаўспрымання, рамантычнай вобразна-стылявой сістэмай. Адрознае абумоўлена індывідуальнасцю творчай асобы, а таксама тым, што Л.Уланд застаецца на пазіцыях рамантызму, а Я.Купала, выступаючы як паэт-рамантык, выходзіць за межы ўласна рамантычнай карціны свету.

Апіраючыся на супастаўленні і проціпастаўлені вобразнай сістэмы твораў, прапануем табліцу адрозненняў тыпалагічных асаблівасцей рамантызму і рэалізму:

Рамантызм	**Рэалізм**
Пачынаўся з тэорыі, затым ператварыўся ў ідэйна-культурны рух	Спачатку ў рэчышчы рамантызму, адчуў уплыў пазітывізму, дакладных навук, не было адзінай эстэтычнай праграмы, толькі з 2-й пал. XIX ст.
Формула: выключны чалавек у выключ-ных абставінах. Герой у гераічным вымярэнні	Формула: тыповы чалавек у тыповых абставінах Герой у чалавечым вымярэнні. Герой з сацыяльных нізоў, які выступае або супраць грамадства, або прыстасоўваецца да яго. Паказ “самаразвіцця харатару” або “самарухомасці” дзеяння – логіка, якой падпарадкоўваецца аўтар. Лёс чалавека прадвызначаны сацыяльнай пабудовай, гістарычнымі абставінамі, часам, эканомікай, нацыянальным характарам і інш.
Задача мастака – раскрыць унутраны свет чалавека, які фарміруецца на аснове яго індывідуальнай свабоды. У формуле чалавека (як трыадзінай істоты: біяпсіхасацыяльны арганізм) прыярытэтнасць псіхалагізму	Задача – раскрыць фарміраванне характару пад уплывам асяроддзя, законы грамадскага развіцця ў сувязі з гістарычным часам. У формуле чалавека – перавага аддаецца сацыяльнаму пачатку. Псіхалагізм абумоўлены сацыяльным зместам, звязаны з пранікненнем ва ўнутраны свет героя і яго адлюстраваннем (апісанні пачуццяў, стану душы, суб’ектыўных уражанняў).
Асноўны прынцып – гістарызм. З ім звязаны зварот да нацыянальнай гісторыі і фальклору, узнаўленне мясцовага і гістарычнага каларыту.	Гістарызм звязаны з праўдзівасцю адлюстравання жыцця, перастварэннем нораваў грамадства, творчым пераасэнсаваннем законаў, сувязей, прычын і наступстваў грамадскага жыцця. Замест каларыту (у рамантыкаў) – выразнасць мастацкай дэталі – падрабязнасці побыту, пейзажа, партрэта, інтэр’ера, жэстаў, суб’ектыўных рэакцый, моўнай характарыстыкі герояў, што мае значную змястоўную, ідэйна-эмацыянальную нагрузку.
Свет уяўляецца беперапынна зменлівым, прысутнасць выключнага, гераічнага, звышрэальнага	Адкрыць, асэнсаваць, адлюстраваць чалавека і асяроддзе ў сацыяльным, гістарычным, маральна-этычным аспектах, даць сацыяльны аналіз: класавай структуры, сацыяльнай сутнасці наяўных супрацьлегласцей

Абсалютызацыя духоўнага свету	Рэчаіснасць праз прызму сацыяльнага. Свет поўны рэчамі, купленымі за грошы. Асноўны канфлікт – паміж асобай і грамадствам, паміж багаццем і беднасцю, ніжэйшымі і вышэйшымі
Асноўны прыём – кантраснасць (або паралелізм)	Герой у развіцці, паказаць эвалюцыю характара (уплыў грамадства), дыялектыку развіцця чалавека і грамадства ва ўзаемасувязях
Тэма страчаных ілюзій	Крушэнне ілюзій, спадзяванняў на разумную пабудову грамадства. Ахвяры: у маральным, фізічным, душэўным (духоўным) плане
Ідэальны пачатак. Мара пра справядлівы грамадскі лад	Ідэал – у народных нізах, сцвердзіць сацыяльны ідэал
Сінтэз мастацтваў	Навуковае вывучэнне чалавека і грамадства (разам і паасобку). Сувязь з філасофіяй, прыродазнаўчымі навукамі.

З мэтаю выявіць вобразна-выяўленчыя сродкі, уласцівыя паэтам-рамантыкам, параўнаем два пераклады аднаго верша Дж.Г.Н.Байрана, зробленыя Ю.Гаўруком і Я.Семяжонам:

Яна ідзе ў красе сваёй

Яна ідзе ў красе сваёй
Бы зорка, што па небе крочыць.
Святло і змрок з'яднаны ў ёй,
Ласкава пазіраюць вочы:
Спрачаюцца наперабой
Там чары дня і чары ночы.

Чуць болей ценю, менш святла,–
І ўжо гармонія не тая.
З абрысаў яснага чала
Жывая думка выглядае,
І волас, чорны як смала,
Яе галоўку аздабляе.

Шчака румянцамі гарыць,
Вясёлкамі смяюцца скроні,
Нібы гавораць: без пары
Дзявочай радасці не ўронім,
Спакой даў нам свае дары,
Мы чыстату сваю баронім.

Як ноч у месячнай красе

Як ноч у месячнай красе
Яна ідзе, і аксаміты
Начных нябёс, і зоркі ўсе
І траў духмяных малахіты,
Як сонца ў ранішняй расе,
У позірку яе адбіты.

Прыбавіць бліку, убавіць цень –
І ўмомант стане ўсё не тое:
Ужо ў вачах не ноч, а дзень,
Застыла ўсмешка прастатою,
І думку выпаліў прамень
З чала пад пасмаю густою.

І гэты жар смуглявых шчок,
І зірк з іскрынкай сарамлівы,
І грабянец-маладзічок,–
Усё ў ёй, юнай і цнатлівай,
Замілаванне і зарок
Любові чыстай і шчаслівай.

Тропы / стыліст. Фігуры	Пераклад Юркі Гаўрука	Пераклад Язэпа Семяжона
Эпітэты	ласкава пазіраюць, яснага чала, жывая думка, волас чорны, дзявочай радасці	у месячнай красе, начных нябёс, траў духмяных, ранішняй расе, пад пасмаю густою, смуглявых шчок, зірк сарамлівы, юнай і цнатлівай, любові чыстай і шчаслівай
Метафа-ры	ідзе, бы зорка; зорка...па небе крочыць, чары дня і чары ночы /спрачаюцца/, вясёлкамі смяюцца скроні,	аксаміты начных нябёс, траў малахіты, у вачах не ноч, а дзень, думку выпаліў прамень, жар шчок, зірк з іскрынкай, грабянец-маладзічок
Параў-нанні	вясёлкамі смяюцца скроні, бы зорка, як смала, шчака гарыць, нібы гавораць	як ноч у месячнай красе, як сонца ў ранішняй расе

Метанімія	волас чорны, шчака гарыць	зірк з іскрынкай
Інверсія	у красе сваёй, ласкава пазіраюць, па небе крочыць, румянцамі гарыць, вясёлкамі смяюцца, чыстату сваю	зоркі ўсе, у позірку яе, застыла ўсмешка, выпаліў прамень, пад пасмаю густою, зірк сарамлівы, любові чыстай і шчаслівай

Беларускія пераклады, нават калі не мець перад сабой арыгінала, відавочна перадаюць спецыфіку рамантычнай вобразнасці аўтара, настолькі багата аздоблены выяўленча-выразнымі сродкамі, шматфарбны партрэт дзяўчыны паўстае перад чытачом.

§ 4. Сімвалізм, імпрэсіянізм у літаратуры: П.Верлен, М.Багдановіч

Лёс караля французскіх паэтаў адным радком акрэсліў беларускі паэт Л.Дранько-Майсюк у вершы "Восень у Версалі":

Шчасцем забыты паэт,
З лёсам Рэмбо ці Верлена,
Піша класічны санет
У рыфмах – крышталь.
На гіяцынтаў букет
Льецца святло Іпакрэны.
Просіць кахання паэт,
І плача раяль.

Поль Верлен – прадстаўнік літаратуры дэкадансу, філасофская аснова якой – творчасць А.Бергсона, Ф.Ніцшэ, А.Шапэнгаўэра. У рэчышчы літаратуры дэкадансу развіваліся тры літаратурныя плыні: сімвалізм, імпрэсіянізм, эстэтызм. Верлен – паэт дэкадансу, часу і настрояў, якія панавалі ў большасці апазіцыйна настроеных людзей другой паловы XIX ст. На Верлене многае завяршаецца – і шмат што пачынаецца. М.Багдановіч, пераймаючы з паэзіі Верлена, становіцца адным з першапачынальнікаў нацыянальнай літаратуры, стаіць у крыніц культурнага адраджэння ў часы, калі ў свеце рыхтавалася і распяльвалася вялікая вайна. Багдановіч працягваў традыцыі Верлена – сімваліста, імпрэсіяніста, уводзіў іх у сваю творчасць, пераплаўляў іх у арганічную частку сваёй вобразнай сістэмы. Але змрочных, трагічных вынікаў не падводзіў. Наадварот, беларускі паэт бласлаўляе светлае, натхнёнае, поўнае шчасця і маладосці жыццё: «Будзь жа, век малады, // Поўны светлымі днямі!// Пралятайце, гады, // Залатымі агнямі!» («Маладыя гады...»).

Адарваны ад свету людзей, хоць і вымушаны знаходзіцца ў людскім натоўпе, замкнёны ў сваім унутраным свеце, Верлен не кідае выклік – ён адарваны (калі згадаць вядомую характарыстыку паэта-музыкі, творцы, дадзеную А.Бергсонам). Суцяшэнне, спачуванне ён мог знайсці толькі ў тым, што па сваёй прыродзе «не мае» мовы, – у звароце да Бога (напрыклад, пад час напісання вершаў "Мудрасці"), але найперш – у паэтычнай працы. Адчуванне сваёй безабароннасці ў свеце ў Верлена шмат у чым прыўнесенае звонку – са стану заходняй цывілізацыі канца XIX ст., «хворага» грамадства.

У Максіма Багдановіча – знутры, са стану яго слабога здароўя і здароўя яго блізкіх. Але яго адказ ляжыць па-за межамі ўнутраных пакут і хваробы—у навакольным свеце ён шукае прытулку і знаходзіць у ім сваю апору: «І толькі на цябе надзея, край родны мой!», «Радзімая зямля, прынікнуў я к табе, // І бодрасць ты хліла ў слабеючыя жылы...», «Сэрца ные, сэрца кроіцца ад болю,-- // Ой, пайду я з цеснай хаты ў тое поле…». Максім Багдановіч – паэт-патрыёт. Яго сімвалы – гэта добрае, сыноўняе слова смяротна хворага чалавека, словы

ўдзячнасці сваёй бацькаўшчыне, зямлі, сваёй мове. Гэта слова *мацярынскай* любові да сучаснікаў і нашчадкаў.

Але паяўляецца ў яго творчасці настрой разгубленасці, адзіноты («Не кувай ты, шэрая зязюля...», «Бледны, хілы, ўсё ж люблю я...»). І ўжо не толькі зямля і бацькаўшчына, але і мастацтва служыць апораю асуджанаму хваробай чалавеку. У апошнія моманты жыцця, калі на стале перад ложкам ужо ляжала папера са словамі: «Маладому вераб'ю блага...», у імгненні найвышэйшага адчаю і барацьбы за жыццё паэт не здаваўся: «Я не самотны, я кнігу маю...»

Ёсць пэўная логіка ў асуджанасці Поля Верлена. Усё яго жыццё было Паэзіяй. Вельмі пакутлівай, і такой багатай на пачуцці,-- Паэзіяй з вялікай літары. І Музыкай. І Мастацтвам. Яе адзіную, сваю паэзію-музыку, ён і пакінуў пасля сябе. Завяшчаў людзям. Максім Багдановіч пакінуў пасля сябе сваё паэтычнае слова і сваю веру – ўпэненасць у тым, што зямля і мастацтва заўсёды застануцца тваімі бацькамі, тваім прытулкам і апораю ў жыцці.

Максім Багдановіч адкрыў у Верлене і свайго старэйшага настаўніка. Але стаў не толькі адораным вучнем, але і саратнікам, паплечнікам у паэзіі. У гэтым плане іх можна назваць пісьменнікамі, якія дзякуючы намаганням Багдановіча сустрэліся, і тады беларускі паэт шчодра наталіў сваю душу распахнутым перад ім светам паэзіі Верлена. Потым яны «разышліся». Удалячынь пайшоў новы беларускі паэт, што перажыў шчасце далучэння да мудрай душы другога чалавека, са смуткам адчуў боль і самоту другога жыцця, спасціг высокія таямніцы верленаўскай паэзіі.

Сімвалізм паэзіі П.Верлена. Дэкадэнты бачылі, што буржуазны свет з варожасцю ставіцца да паэта – чалавека, які па сваёй прыродзе не здольны гандляваць, рабаваць, прыцясняць, але слухаць, спачуваць, разумець. Таму яны адмовіліся ад вывучэння сацыяльных з’яў, ад удзелу ў барацьбе і сталі сцвярджаць, што ў сусвеце існуюць і іншыя каштоўнасці, вышэйшая прыгажосць і другая рэчаіснасць, што не маюць матэрыяльнай абалонкі, што яна існуе па-за гісторыяй, мае “вечныя” адзнакі, што дадзена адчуць і выказаць паэту. Гэта свет ідэй і сутнасцей:

Дык музыкі!.. У ёй – наш лёс,
Калі крылатым быць ён хоча
І ўдалеч зазіраць прароча
Каханняў іншых і нябёс (Пер. А.Лойкі)

Так пісаў у вершы-маніфесце “Майстэрства паэзіі” ў 1874 г. “кароль паэтаў” Поль Верлен.

Гэтаксама дэкадэнты сцвярджалі, што існуюць пэўныя адпаведнасці (у французскага паэта Шарля Бадлера, да творчасці якога звярталіся сімвалісты ў пошуках узору, ёсць санет з назвай “Адпаведнасці”) – адпаведнасці паміж светам знешнім і ўнутраным, паміж прыродаю, грамадствам, навакольным асяроддзем і станам душы чалавека, яго думкамі, настроем. Задачу мастака яны бачылі ў тым, каб паказаць гэтыя адпаведнасці з дапамогай знакаў-сімвалаў, якімі звязаны абодва светы.

У паэзіі П.Верлена сімвалы даюць магчымасць глыбей раскрыць пакуты і сумненні, стан душы і трагедыю жыццёвага лёсу чалавека. У вершы “Млоснасць” (зборнік “Колісь і нядаўна”, 1884) ёсць такія радкі:

Я – падупаўшы Рым, каторы пазірае
На белых варвараў, на бушаванне іх...

Паэтам выяўлены адпаведнасці паміж лёсам лірычнага героя і лёсам Рыма. Так, у У ст. германскія плямёны вандалаў (“белыя варвары”) за 14 дзён разбурылі старажытны горад. З прычыны надзвычайнай жорсткасці вандалаў словы “вандалізм”, “варварства” набылі абагульняльнае, выразнае адмоўнае значэнне; імі сталі абазначаць бессэнсоўнае знішчэнне культурных

каштоўнасцей. Алюзія на гістарычную падзею і гістарычнае месца дазваляе Верлену параўнаць сябе, лёс лірычнага героя з тым, што адбылося паўтары тысячагоддзя назад. Так, душа паэта такая ж багатая, велічная, непаўторная, як старажытны Рым. А рэчаіснасць, што гібельным чынам уплывае на паэта, – як нападзенне варвараў, вандалаў на старажытны горад. Верш "Млоснасць" напісаны Верленам пасля таго, як паэт вярнуўся з турмы, адмовіўся вярнуцца ў сям'ю.

Радок "Я – нібы ў склепе зыбка..." з верша "Сон цёмны ўсё мацнее..." (са зборніка "Мудрасць", напісаны ў 2-й палове 1870-х, выд. у 1880 г.) таксама звязаны з праблемай становішча паэта ў грамадстве. Першы вобраз – зыбка – гэта сімвал душы паэта, якая, нібы дзіця, пяшчотная, шчырая, безабаронная, крохкая, чуйная да навакольнага асяроддзя. Другі вобраз – склеп: халодны, цёмны, небяспечны, ён успрымаецца як сімвал варожай паэту рэчаіснасці. Трэці вобраз – вобраз зыбкі ў склепе. Менавіта ён становіцца абагульненнем трагічнага становішча паэта ў грамадстве – "вечная" праблема, якая адмысловым чынам фармулюецца ў творчасці П.Верлена.

Поль Верлен, Арцюр Рэмбо, Стэфан Малармэ, Эміль Верхарн, Райнер Марыя Рыльке і іншыя паэты, якія карысталіся сімваламі для абазначэння станаў чалавечай душы, выяўлення пачуццяў сваіх герояў, для адлюстраванння непаўторнасці, шматаблічнасці свету, акрэслілі асобны кірунак – сімвалізм – у рэчышчы нерэалістычнай літаратуры апошняй трэці XIX – пач. XX ст.

Поль Верлен як паэт-імпрэсіяніст. Французскія мастакі, паэты заўважылі, што навакольная рэчаіснасць з'яўляецца надзвычай шматколернай, зменлівай. Хуткія змены ў прыродзе адбываюцца на працягу сутак, гадзін, імгненняў. Гэтаксама адна і тая ж карціна бачыцца па-рознаму ў розныя поры года. І чалавек, як і знешняе асяроддзе, адметны зменлівасцю настрояў, рухомасцю думак, пераменлівасцю пачуццяў. Таму прынцыпова важным становіцца адлюстраванне менавіта гэтай зменлівасці, рухомасці, неакрэсленасці, імгненнасці. Спыніць імгненне, калі скарыстаць алюзію на "Фаўста" Гётэ ("Цудоўнае, спыніся..."), і заўважыць, якое яно прыгожае і непаўторнае – задача імпрэсіяніста. У Поля Верлена: "Глянь...", "Кінь пагляд...", "Абярніся, глянь..."; у М.Багдановіча: "Глянь..." ("С.Е.Палуяну"), "Не бачыш?..." ("Кінь вечны плач свой аб старонцы!"), "Пабач жа..." ("Варажба"), "Кінь толькі вокам..." ("Краю мой родны! Як выкляты Богам...") і г.д. Задача мастака або паэта – зафіксаваць не агульнае, але індывідуальнае, не хрэстаматыйнае, але непаўторнае.

Сярод першых, хто пачаў увасаблцьу сваіх творах непаўторнасць імгненных ўражанняў, былі мастакі. Выразны прыклад з гісторыі імпрэсіянізму прывёў К.Паўстоўскі ў аповесці "Залатая ружа": "Французский художник Монэ приехал в Лондон и написал Вестминстерское аббатство. Работал Монэ в обыкновенный лондонский туманный день. На картине Монэ готические очертания аббатства едва выступали из тумана. Написана картина виртуозно.

Когда картина была выставлена, она произвела смятение среди лондонцев. Они были поражены, что туман у Монэ был окрашен в багровый цвет, тогда как даже из хрестоматий было известно, что цвет тумана серый.

Дерзость Монэ вызвала сначала возмущение. Но возмущавшиеся, выйдя на лондонские улицы, вгляделись в туман и впервые заметили, что он действительно багровый.

Тотчас начали искать этому объяснение. Согласились на том, что красный оттенок тумана зависит от обилия в дыме искр из фабричных и печных труб. Кроме того, этот цвет сообщают красные кирпичные лондонские дома.

Но как бы там ни было, Монэ победил. После его картины все начали видеть лондонский туман таким, каким его увидел художник. Монэ даже прозвали «создателем лондонского тумана».

Падобным чынам можна лічыць М.Багдановіча першаадкрывальнікам "*месяца*"і яго шамколернасці ў беларускім мастацтве: "глянь, месяц бледны ў лясу гарыць", "месяц зіхаціць адбітым светам", "срэбнымі рожкамі мгліцца... маладзік", "месяц белы, заплаканы, свеціць", "свеціць месяц залатым сярпом", "месяц круглы ўстаў на небе ўвесь чырвона-жоўты", "месяц залаты", "чырвоны маладзік", "сумна плыве маладзік цёмна-сіні", "на небе месяц устаў зялёны і хутка стане снегавым"..!

У сваёй паэзіі Поль Верлен выступае паэтам-імпрэсіяністам. Ён узіраецца ў гарадскую рэчку: яна апранутая ў прамень ("мур футаў з пяць", камень вышынёю паўтара метра), ціхая (ні хваляў, ні ўсплеска) і цёмная, "хоць і нямутная вадой", і "смяротна-жоўтая". Выкарыстанне незвычайнага колеру (вада – жоўтая) тлумачыцца тым, што мастакі малявалі прадмет у адзінстве з акаляючым асяроддзем (тэма "адлюстраванняў на вадзе" – з найбольш цікавых у мастацтве імпрэсіяністаў), а таксама выкарыстаннем колеру як пэўнага сімвалу: "смяротна-жоўтая". Спалучэнне імпрэсіяністычнага і сімвалічнага ў межах аднаго вобраза выяўляе паэтава ўспрыманне горада як варожай, бязлітаснай сілы, якая знішчае індывідуальнасць (і рэчкі, і чалавека), або як новай прасторы, што надае ім незвычайную, ненатуральную прыгажосць (і індывідуальнасць).

У вершы М.Багдановіча "У Вільні" вобраз ракі з'яўляецца метафарай гарадскога віру, руху жыцця, яе плыні: "грук, гоман, гул – усё ракой імкне".

Як паэт-імпрэсіяніст Верлен апісвае сучасны яму горад (зборнік "Добрая песня"):

Гул вулічных шынкоў; панельны бруд; каштаны
Старыя; з іх ляціць праз дымныя туманы
Рой лісцяў...
Капеж з дамоў на брук, што бачыў шмат калёс;
Асфальтістоптаны, з канаўкамі па краю
Дзеля памый...

Паэт малюе па-мастакоўску выразнымі, кароткімі мазкамі-фразамі, перадаючы дынаміку, рух натуры, малюючы фрагменты гарадскога жыцця. З такою ж увагаю да рэчыўнага свету, заўважаючы непаўторнасць таго, што ўжо сцёрлася ва ўспрыманні, кароткімі імпрэсіяністычнымі мазкамі малюе карціну вялікага горада Максім Багдановіч ("Вулкі Вільні зіяюць і гулка грымяць...", "У Вільні (Санет)":

Ліхтарняў свет у сіняй вышыне...(...)
Кіпіць натоўп на жорсткім вулак дне!.. (...)
Агні вакзала... павадка фурманкаў...
Віры людзей... сіпяшчы паравоз...
Зялёны семафор... пакгауз.. склады...
Заводаў коміны пад цьмой нябёс... (...)

У Верлена ў канцы верша "Гул вулічных шынкоў..."з'яўляецца вобраз: "такі мой шлях, ідушчы к раю", – сімвал трагічнага і не надта прывабнага жыццёвага лёсу паэта. У папярэдніх радках Верлен удакладняе гэты вобраз: "асфальт істоптаны, з канаўкамі па краю дзеля памый... Такі мой шлях, ідушчы к раю". Зусім адваротнае завяршэнне паэтычнай думкі сустракаем ў цытаваным вершы М.Багдановіча. Беларускі паэт, стварыўшы "фатаграфічны" малюнак Вільні, захапляецца ўбачаным: "О, горада чароўныя прынады!" Пераймаючы спецыфіку імпрэсіяністычнага малюнка Верлена, М.Багдановіч перадае прынцыпова іншае светаўспрыманне – жыццярадаснае, паэтычна прыўзнятае, настрой прыняцця свету, што акаляе паэта.

У вершы “Глянь: месяц бледны...” Верлен нібыта спыняе імгненне і заўважае яго непаўторнасць і прыгажосць. Першы вобраз – жывапісны (жывапіс ночы): аўтар малюе з’явы прыроды ў адзінстве з навакольным асяроддзем (“месяц бледны ў лясу гарыць”, “як шкло – ставок; ён адбівае калін гурток і явар стары”, у Верлена “saule noir” – чорная вярба). Другі вобраз – музычны (музыка ночы, начных гукаў): “спеў пабедны з галін ляціць увесь поўны сілы”. Так, у прыродзе пануе гармонія і прыгажосць, яна перадаецца сінтэзам музычных і жывапісных вобразаў. Стану знешняга свету адпавядае настрой у душы чалавека: “о, друг мой мілы”, “снуй, сэрца, мары”, “спакой глыбокі злятае к нам з нябёс далёкіх...” Паўната жыцця, суладдзе музыкі і гамонія ў прыродзе і ў душы чалавека вызначае гэта спыненае паэтам імгненне, падкрэсленае метафарай-формулай: “о, момант красны!” Так, у жыцці Верлена гэта сапраўды быў перыяд “добрай песні” (па назве зборніка, у якім быў надрукаваны гэты верш).

Верш “Ціхі і сіні...” напісаны паэтам у цяжкія гады пасля яго выхаду з Мансейскай турмы (змешчаны ў зборніку “Мудрасць”). Самота і хвароба ўжо чакалі Верлена. У вершы таксама, як і раней, аднаўляецца малюнак цудоўнай летняй ночы:

Ціхі і сіні блішча над хатай
Неба прастор.
Ціха гайдае ліпа над хатай
Лісцяў узор.

Гучыць тут і музыка ночы, але на гэты раз песня сумная, маркотная:

Ў небе рахманы, срэбраны голас
Звона гудзіць.
Птушкі маркотнай з дзерава голас
Сумна звініць.

Паэт заўважае ў прыродзе тое, што адпавядае яго ўнутранаму стану, складу яго думак. Узрушаны і ўсхваляваны прыгажосцю, гармоніяй навакольнага свету, Верлен не можа ўстрымацца ад ускрыкаў-пытанняў, звернутых да самога сябе:

Што гэта? Слёзы? Што жа зрабіў ты,
Бледны ад іх,–
Горка паведай, што жа зрабіў ты
З дзён маладых?

У гэтых пытаннях адчуваецца безперспектыўнасць, горыч і расчараванне ад пражытага. У Верлена ў гоман ночы быццам урываецца чалавечы голас: перад чацвёртай страфой, працытавай вышэй, стаіць працяжнік: “–“. І глуха і настойліва гучаць пытанні: “ – Qu`as-tu fait, Ô toi que voilà // Pleurant sans cease; // Dis, qu`as-tu faut, toi que voilà de ta jeunesse” (што зрабіў ты, ты, які бесперапынна плакаў, што зрабіў ты са сваёй маладосцю, – калі даць падрадкоўнік).

У перакладзе гэтага верша Багдановічам знак “–“ апушчаны. Узнікае найперш пытанне: а які тэкст Верлена трымаў у руках беларускі паэт? Адчуваецца, што ў перакладзе ўжо няма той раптоўнасці, няма такога патрабавальнага звароту да самога сябе (менавіта да самога сябе). Здаецца, увесь вобразны лад верша да таго і ішоў – да свайго шчымлівага фіналу: неба прастор, ліпаў узор, гукі звона, птушкі голас – і жыццё чалавека, поўнае суму, пакутаў і слёз.

Верш “Ціхі і сіні...” даволі дакладна прачытваецца ў кантэксце верленаўскай паэзіі мяжы 70–80-х гадоў. Паэту было прыблізна 36 год (нарадзіўся Верлен у 1844 г.), ззаду засталося шмат чаго добрага, пеажытага паэтам: каханне, сяброўства, нават турма.Максіму Багдановічу – перакладчыку Верлена – пад час працы над перакладамі было толькі 20 гадоў. Але і ён, як

французскі паэт, пакутліва адчуваў імгненнасць, хуткаплыннасць жыцця і невымернае багацце і хараство таго, што пакідаецца з ім назаўсёды.

Надлом, ускрык – у Верлена. Сум, горыч – у перакладзе М.Багдановіча.

Гэты верш Верлена, як і астатнія, перакладзеным беларускім паэтам з французскай мовы, арганічна спалучаецца з арыгінальнай лірыкай М.Багдановіча. Вось, напрыклад, верш “Мы гаворым удвух пры агні ў цішыне...”, дзе ў словах, звернутых да дзяўчыны, гучыць клопат, адчуваецца адказнасць за яе лёс, народжаныя чуллівай, уражлівай, жывой душой паэта:

Як маркотны твае маладыя гады!
Ты не знаеш сама, сколькі мела нуды.
Што яна парабіла, ліхая, з табой,
Што зрабіла з душою тваёй маладой.

Далей гучыць просьба-пажаданне:

Пашкадуй ты гады маладыя свае.
Маладое жыццё праляціць, прабяжыць,–
Не забудзься вясёлых калёраў зажыць.

Багдановіч працягваў традыцыі Верлена – сімваліста, імпрэсіяніста ў паэзіі. Але змрочных, трагічных вынікаў не падводзіў. Наадварот, беларускі паэт бласлаўляе светлае, натхнёнае, поўнае шчасце і маладосці жыццё:

Будзь жа, век малады,
Поўны светлымі днямі!
Пралятайце, гады,
Залатымі агнямі!...

Багдановіч лічыў, што ў жыццё беларуса павінен увайсці цэлы сусвет. У ім годна будуць гучаць галасы розных народаў і пакаленняў. Такім неўміручым паэтам быў для Багдановіча Поль Верлен. Беларускі паэт быў не толькі перакладчыкам, але і сатворцаю Поля Верлена. Ён упершыню пазнаёміў беларускамоўнага чытача з творамі французскага паэта, стварыў і своеасаблівае «выбранае» з Верлена на беларускай мове, у аснове якога закладзены прынцыпова важныя для адраджэнцкага руху на Беларусі паняцці, па-мастацку ўзнавіў няўлоўную структуру верленаўскага свету.

Прынцыпова важным з'уляецца тое, што створаны Полем Верленам мастацкі свет заўсёды папаўняецца наноў, калі да яго звяртаюцца іншыя пісьменнікі-творцы. Сённяшні Верлен – гэта не толькі застылая, “замкнёная сістэма” творчай спадчыны паэта, ператвораная ў знак, у нерухомы сімвал. Гэта таксама і тое, што прыўнеслі ў гэты свет іншыя сатворцы – перакладчыкі, каментатары, інтэрпрэтатары, перастваральнікі яго вобразаў у розных мастацка-эстэтычных сістэмах і відах творчасці. Таму так важна мец шматлікія пераклады: кожны з іх – новае прачытанне, іншае светаўспрыманне, другія каштоўнасці, вылучаныя сатворцаю ў першакрыніцы. Кожны з перакладаў, і найперш Багдановіча, адкрывае новыя далягляды паэзіі Поля Верлена, прымушае гучаць невядомыя раней струны нашай душы, прыадчыняе незаўважанаю таямніцу, азорвае сучасным святлом прыхаваную грань творчасці пісьменніка. Свет Верлена – ва ўзнаўленні, у перажыванні, у сатворчасці. Гэтаксама і Багдановічаў.

Максім Багдановіч як перакладчык паэзіі Верлена спяшаўся данесці сваё адкрыццё французскага паэта да чытача. Ён, відаць, добра разумеў, што ў тыя напружаныя, трагічныя гады выпрабаванняў Першай сусветнай вайны яго народу патрэбна была і такая, верленаўская, паэзія, якая не разбэшчвае душу, а захоўвае яе трапяткой, спагадлівай, чулай, таму што паэзія павінна не толькі абуджаць хвалі народных барацьбітоў, але і выхоўваць душэўную прыгажосць,

высокую маральнасць, абараняць у чалавеку яго чалавечае аблічча. Такой – і рашучай, і далікатнай – была паэзія самога Максіма Багдановіча.

Заключэнне

Параўнальнае вывучэнні літаратурнай класікі – адзін са спосабаў навуковай творчасці. Падабенствы паміж літаратурнымі вобразамі існуюць незалежна ад таго, ці судакранаюцца паміж сабой гэтыя тэксты, ці не. Задача даследчыка палягае ў тым, каб выявіць мастацкія асаблівасці тэксту. Але такой задачай становіцца знаходжанне агульнага і асаблівага, што звязвае розныя тэксты і разам з тым з'яўляецца адметнай прыкметай кожнага з іх.

Гётэ

Кароль Лесавік

Хто едзе, хто мчыцца так позна ўначы,
Малое дзіця на кані везучы?
То бацька ратуе сына свайго:
І цешыць, і лашчыць, і туліць яго.

-- Сынок, што дрыжыш ты? Сынок, перастань!
-- Кароль Лесавік... тата, татачка, глянь!
Глядзі... у кароне, трасе барадой!..
-- Сыночак, да гэта ж туман над вадой.

"Хадзі да мяне, любы хлопчык, хадзі!
Ў маіх ўладаннях шмат розных дзіў:
Такіх ты кветак не знойдзеш нідзе,
Мая маці сярэбраны кужаль прадзе..."

-- Ой, татачка, тата, ты чуеш ці не?
Кароль Лесавік заклікае мяне.
-- Суцішся, дзіцятка! Не бойся, сынок!
То ў лісці сухім шалясціць вецярок.

"Сюды хадзі, хлопчык! Ты будзеш гуляць,
Ля рэчкі ў дуброве вянкі завіваць.
Мае дочкі цябе ў свой палац завядуць,
Мае дочкі табе калыханку спяюць".

-- Ой, татачка, тата, ты бачыш ці не?
Кароль сваіх дочак паслаў на мяне.
-- Не бойся, сыночак! Мне добра відаць:
То вербы старыя над рэчкай стаяць.

"Ты мне спадабаўся, і будзеш ты мой,
Вазьму цябе сілай. За мною, за мной!"
-- Ой, татачка, душна! Ой, татачка, піць!
Кароль Лесавік мяне хоча схапіць!..

Спалоханы бацька імчыцца наўскач,
Ірве яму сэрца дзіцячы плач...
Даехаў дадому, у хату ўбег:
Дзіця нежывое, сам белы, як снег.
Пераклад Юркі Гаўрука

Альховы цар

Хто едзе так позна праз ноч у імгле?
То бацька з сынам малым у сядле:
Ён хлопчыка моцна абняў свайго –
Прытульвае шчыльна і лашчыць яго.

"Сыночак, чаму ты хаваеш свой твар?"
-- "Не бачыш, татуля, Альховы Цар –
У белай кароне, і шлейф ля спіны..."
– "Сынок, то вісяць паласой туманы".

"Дзіцёнак, мой любы, хадзем са мной:
У гульні-забавы згуляем з табой,
Шмат красак дзівосных убачыш ты,
Ад маці дастанеш убор залаты".

--"Ой татка, татуля, ты чуеш ці не,
Што Цар Альховы нашэптвае мне?
--"Ну што ты, суцішся, маё дзіця –
То вецер варушыць гурбы лісця".

"Хадзем жа, мой хлопчык, між дрэў векавых
Сустрэнеш дачок ты прыгожых маіх,
Закруціць цябе карагод начны,
Забаюць цябе, запяюць яны..."

-- Ой татачка, татка! Зірні – там, дзе змрок,
Няўжо ты царовых не бачыш дачок?"
--"Ды як жа, ўсё бачу, сыночак мой:
То вербы сівыя стаяць над вадой".

"Ты мне даспадобы, цябе не аддам,
Ты пойдзеш , калі й не захочаш сам..."
--Ой татачкак мілы! Мяне схапіць
Ён хоча... Ах, як жа мне моцна баліць!.."

Імклівага конніка скоўвае жах.
І плача, і енчыць малы на руках.
Вось бацька нарэшце ўбачыў жытло –
Ў абдымках дзіця нежывое было.
Пераклад Лявона Баршчэўскага

Байка. ***<u>Сабачая хата (з Плутарха)</u>***

Мароз, і снег, і люты вецер.
Клубком скруціўся Цюлік і дрыжыць,
Кляне ўсё на свеце
Ды марыць: "Толькі б да цяпла дажыць,
Тады адгрукаю такую хату,
Ніякія не праймуць халады!"
... Прыйшла вясна, павеяў ветрык цеплаваты,
На рэках затрашчалі і заварушыліся ільды,
Прыгрэўся Цюлік, пазяхае з асалодай,
Няма яму цяпер бяды,
Не ганіць ён, як некалі, прыроду.
"Ах, збудаваць калісьці я збіраўся хату?
Нейк перажыў зіму і зноў перажыву,
А будавацца – клопату багата!"

Намеры, планы поўняць галаву,
Ды толькі там кіпіць работа,
Дзе ёсць напор, а не лянота.
(Вольны пераклад Эдуарда Валасевіча)

Мікеланджэла:

/ К Данте /

Единственно живой средь неживых,
свидетелем он Рая стал и Ада,
где справедливость правила Расплату.
Он, как анатом, все круги постиг.
Он видел Бога. Звездопадный стих
над родиной моей рыдал набатно.
Певцу нужны небесные награды.
Ему не надо почестей людских.
Я говорю о Данте. Это он
Не понят был. Я говорю о Данте.
Он флорентийской бандой не сожжен.
Непониманье гения – закон.
О, дайте мне его прозренье, дайте!
И я готов, как он, быть осужден.

/ Еще о Данте /

Звезде его слова наши – как дым.
Похвал, достойных Данте, так немного.
Мы не примкнем к хвалебному потоку.
Хулителей его мы пригвоздим!
Прошел он двери Ада, невридим,
пред Данте открывались двери Бога.
Но люди, рассуждавшие убого,
дверь родины захлопнули пред ним.
О родина, была ты близорука,
когда казнила лучших сыновей,
себе готовя худшую из казней.
Всегда ужасна с родиной разлука.
Но не было изгнания подлей,
как песнопевца не было прекрасней!

(Пер.А Вазнясенскага)

Ф.Петрарка Санет 61.

Дабраслаўляю дзень той, месяц, год,
Часіну і дзівоснае імгненне,
Ды край, дзе бачыў вочы, нібы ў сненні,--
І, паланёны, шмат спазнаў турбот...
Дабраслаўляю горыч тых нягод,
Што шле Амур у помслівым памкненні,
Ды лук яго, чыя страла сустрэне
Мяне – і скончыць свой смяротны лёт.

Дабраслаўляю гэты голас мой,
Які імя каханай паўтарае
Няспынна і з узнёсласцю такой...

Дабраслаўляю песні, што стварае
Маё натхненне; толькі Ёй адной –
І больш нікому – мая ліра йграе.

(Пер. Л.Баршчэўскі)

У.Шэкспір. Санет 66.

Стамлёны ўсім, я лепш сустрэў бы смерць,
Чым занядбаных бачыць жабраванне,
І здзек пустапарожнасці цярпець,
І найчысцейшай праўды зневажанне,
І бачыць пыху ў залатых страях,
І цноту, згвалчаную хіжай сілай,
І для бязглуздасці пачэсны шлях,
І моц, якую немач паланіла,

І мастакоў нізкапаклонны зброд,
І недарэк мастацтвазнаўцаў з імі,
І ісціну, якой затулен рот,
І зло, што верхаводзіць над усімі.

Стамлёны ўсім, сумую па труне.
Ды як жа друг мой будзе без мяне?

(Пер.У.Дубоўка)

Новелла Матвеева

В долгах мы. Как Сервантес! Ради шутки –
Кому он должен был – давай считать:
Жене-пройдохе. Дочери-малютке.
Гутьерресу, умеющему ждать.

Родителям. Дали-мамми – пирату.
Царя Гассана властной пятерне.
Казне. Святому братству. Просто брату.
За хлеб и воду в долговой тюрьме.

За путаницу при налогосборе.
За свет в окошке. За корабль в море...
Ну, а ему? За подвиги его?

За ту, в боях простреленную, руку?
За “Дон-Кихота”? За добро и муку?
Ужель никто не должен ничего?!

Роберт Бёрнс

My heart’s in the Highlands

My heart’s in the Highlands, my heart is not hear,
My heart’s in the Highlands a chasing the dear,
Chasing the wild dear and following the roe.
My heart’s in the Highlands wherever I go.
All hail to the Highlands, all hail to the North,
The birth-place of valour, the country of worth,
Wherever I wander, wherever I rove,
The hills of the Highlands forever I love.
My heart’s in the Highlands, etc.
Farewell to the mountains, high covered with snow,
Farewell to the straths and green valleys below,
Farewell to the forests and high hanging woods,
Farewell to the torrents and loud pouring floods.
My heart’s in the Highlands, etc.
Adieu for a while, I can never forget thee,
The land of my fathers, the soil of the free,
I sight for the hour that shall bid me retrace
The path of my childhood, my own native place.
My heart’s in the Highlands, etc.

Між гор маё сэрца... Вандруе між гор,
Дзе марам раздолле і вольны прастор
Высочваць аленя, зайздросціць арлам...
Між гор маё сэрца. Любоў мая там.

Да стрэчы, Шатландыя! Поўнач, бывай!—
Калыска герояў і мужнасці край.
Куды б ні прыбіў мяне лёсу прыбой,
З табой маё сэрца, навекі з табой!

Бывайце, снягі на вяршынях гарбатых,
Бывайце, лугі па далінах і скатах,
Бывайце, лясныя крыніцы і гаці,
Бывайце, хваёвыя нетры,—бывайце!..

Між гор маё сэрца... Заўсёды між гор,
Дзе думам – раздолле і вольны прастор
Сачыць за аленем, зайздросціць арлам...
Між гор маё сэрца, а ўнізе я сам.
(Пер.Я.Семяжон)

Вільгельм Мюлер. Катрыншчык.

На вуліцы вясковай,
Дзе ціша і спакой,
Стары катрынку круціць
Азяблаю рукой.
На колкім снезе босы
Пераступае дзед.
А на яго талерцы
Няма пакуль манет.
Яго не хочуць слухаць,
Не хочуць прыкмячаць.
Вакол сабакі злосна,
Ашчэрана вурчаць.
Стаіць ён, безуважны
На беды ўсе свае.
Ён круціць, і катрынка
Усё пяе, пяе.
Вазьмі мяне, дзядуля,
У дальні шлях з сабой!
Я пад тваю катрынку
Напоўню верш журбой.

Шарманщик.

Вот стоит шарманщик
Грустно за селом,
И рукой озябшей
Он вертит с трудом,
Топчется на месте,
Жалок, бос и сед.
Тщетно ждет бедняга,
Денег в чашке нет!
Люди и не смотрят,
Слушать не хотят,
Лишь собаки злобно
На него ворчат.
Все покорно сносит,
Терпит все старик,
Не прервется песня
И на краткий миг.
Хочешь, будем вместе
Горе мы терпеть?
Хочешь, буду песни
Под шарманку петь?

Поль Верлен

Раяль цалуе тонкая рука
У час вячэрні, шэра-ружаваты;
І на крылах, цішэй ад вецярка,
Ў паветры мяккім, пекным паплыла ты
Пужліва песня, і срэдзь комнат хаты
Шчэ дога веяў пах, як ад цвятка.
Што за калыска ціха так гайдае
Стамлёнага, бяздольнага мяне?
Чаго, як жэўжык, песня вымагае?
І што ў канцы яе прыпеў жадае,
Каторы гэтак хутка у акне,
Адчыненым на садзік, замірае?
(Пераклад М.Багдановіча)

А.Рэмбо. Адчуванне.

Блакітным вечарам замроены хадок,
Пайду сцяжынай, дзе калоссем коле поле,
Нагамі босымі адчую халадок
І галаву сваю амыць вятрам дазволю.
Ні думаць, ні казаць, ні варушыць нуду.
Мілосць маю душу напоўніць ціхай згодай.
І я адзін далёка, як цыган, пайду
Шчаслівы самы, як з жанчынаю,
з прыродай.
(Пер. Р.Барадуліна)

Джэймс Джойс. Лунная трава.

Узором зыбких звездных блесток
Украсит ночь свою канву
В саду, где девочка-подросток
Сбирает лунную траву.
На волосах роса мерцает,
Целует веки ей луна,
Она, сбирая, напевает:
О, ты прекрасна, как волна!
Как залепить мне воском уши,
Чтоб этот голос в сердце стих,
Чтобы не слушать мне, не слушать
Ее напевов колдовских!

Simples

Of cool sweet dew and radiance mild
The moon a web of silence weaves
In the still garden where a child
Gathers the simple salad leaves.
A moondew stars her hanging hair
And moonlight kisses her young brow
And, gathering, the sings an air:
Fair as the wave is, fair, art thou!
Be mine? I pray, a waxen ear
The shield me from her childish croon
And mine a shielded heart for her
Who gathers simples of the moon.

Герман Гессе. Ступени (Из романа «Игра в бисер»)

Цветок сникает, юность быстротечна,
И на веку людском ступень любая,
Любая мудрость временна, конечна,
Любому благу срок отмерен точно.
Так пусть же, зову жизни отвечая,
Душа легко и весело простится
С тем, с чем связать себя посмела прочно,
Пускай не сохнет в косности монашьей!
В любом начале волшебство таится,
Оно нам в помощь, в нем защита наша.
Пристанищ не искать, не приживаться,
Ступенька за ступенькой, без печали,
Шагать вперед, идти от дали к дали,
Все шире быть, все выше подниматься!
Засасывает круг привычек милых,
Уют покоя полон искушенья.
Но только тот, кто с места сняться в силах,
Спасет свой дух живой от разложенья.
И даже возле входа гробового
Жизнь вновь, глядишь, нам кликнет клич призывный,
И путь опять начнется непрерывный…
Простись же, сердце, и окрепни снова.
(Пераклад Саламона Апта, 1921 г., Харьков)

Прыступкі

Любая кветка вяне; саступае
І старасць месца юнаму запалу,
І мудрасць з часам гэтак адцвітае,
Нішто не вечна, здоўжыцца памалу.
Павінна быць гатовым наша сэрца
Перарадзіцца, новы даць пачатак
Спалукам іншым, формам, месцам,
Ахвяравацца ў іншы распарадак.
У кожным пачынанні тайнасць тая,
Што нашае жыццё абараняе.
Прыступкамі ўгару павінны йсці мы
І не прывязвацца, як да радзімы.
Дух свету хай не звузіць нам прастору,
Няхай узносіць паэтапна ўгору.
Вось толькі мы ў адной зжыліся сферы,
Ужо лянотнасць наша на парозе,
І толькі той, хто вечна ў дарозе,
Перамагае звыкласці хімеры.
Магчыма, што смяротнае прычасце –
Прыступка толькі новага жытла,
Не скончыцца жыццё часовым шчасцем...
Бывай жа, сэрца! У адраджэнне з тла!
(Пераклад Васіля Сёмухі)

Любой цветок неотвратимо вянет
В свой срокк и новым место уступает:
Так и для каждой мудрости настанет
Час, отменяющий ее значенье.
И снова жизнь душе повелевает
Себя перебороть, переродиться,
Для неизвестного еще служенья
Привычные святыни покидая,–
И в каждом начинаиии таится
Отрада, благостная и живая.

Все круче поднимаются ступени,
Ни на одной нам не найти покоя;
Мы вылеплены Божьею рукою
Для долгих странствий, не для косной лени.
Опасно через меру пристраститься
К давно налаженному обиходу:
Лишь тот, кто вечно в путь готов пуститься,
Выигрывает бодрость и свободу.

Как знать, быть может, смерть, и гроб, и тленье,–
Лишь новая ступень к иной отчизне.
Не может кончиться работа жизни…
Так в путь – и все отдай за обновленье!
(Пер. Сяргея Аверынцава)

Как вянет цвет, как лет минувших бремя
В нас гасит детство, юность, возраст зрелый,–
И мудрости, и доблестям есть время,
И ни одна из них не вечно длится.
Жизнь позовет нас в новые пределы,
Душа должна к разлуке быть готовой,
Чтоб от былого круга отделиться,
Войдя в иной без страха и печали.
И, как защита, помощь в жизни новой,
Очарованье есть в любом начале.

Мы будем бодро проходить просторы,
Нас не удержат прежние союзы,
Нам дух Вселенной не готовит узы,–
За шагом шаг он нас возводит в горы.
Как только мы отвыкнем от тревоги,
Нам сном грозят покой и наслажденье,
Лишь, кто готов к прорыву и к дороге,
Преодолеет это наважденье.

И, может быть, как минут наши сроки,
Нам смерть откроет новые страницы,
Зов жизни в нас не будет знать границы…
Прощайся же, душа, – и в мир широкий!